

Masteroppgave

ILOS, UiO

Fred Johansen

(Veileder: Ragnhild Reinton)

LIT4390 – Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

2009/Vår

Fiktive verdener

– En litteraturteoretisk undersøkelse av tekstens rom og tid –

Sammendrag

Oppgaven foretar en litteraturteoretisk undersøkelse innenfor området for fiksjon, og definerer et begrep om den fiktive verden som kombinasjonen av tekstens totale rom og tid. Dette diskuteres i forhold til distinksjonen mellom historie og diskurs. Utgangspunktet for tekstens fiktive verden er dens assosiasjon med ulike størrelser på historienivået, sentrert rundt omgivelsene som de fiktive personene beveger seg i. Med basis i dette ser oppgaven nærmere på navigasjons- og handlingsmulighetene som danner seg, og gjennom disse også hvordan utformingen av diskursen relaterer seg til denne aksen, blant annet i lys av et leserperspektiv hvor teksten må ses i forhold til leserens behov for forståelse av de ulike mulighetene som teksten projiserer.

Dette danner utgangspunkt for en tese som hevder at tekstens fiktive verden har betydning for tekstens diskursnivå og dets ordning av den underliggende historien. Gjennom litterær analyse prøves tesen mot ulike tekster, som alle er fiktive men som plasserer seg på ulike posisjoner på en skala av fiksjon (fra det realistiske til det fantastiske) nettopp gjennom at deres fiktive verdener skiller seg i større eller mindre grad fra virkeligheten.

Da oppgavens fokus ligger primært på teori og ikke på den litterære analysen isolert sett, er utvalget gjort uavhengig av originaltekstenes språk. I to tilfeller benyttes engelske originaltekster, mens der hvor originaltekstene er på andre språk (det vil si fransk og tysk) brukes en norsk eller engelsk oversettelse.

Innholdsfortegnelse

Innledning	4
Begrepsdefinisjon	4
Presisering i forhold til Bakhtin	8
Metodologisk ståsted	10
Kapittel 1: Teoretisk argumentasjon	13
Analysestrategier	13
Første ledd: Fra verden til navigasjon	16
Litterære eksempler: Kafka	20
Andre ledd: Fra navigasjon til mulighetsrom	24
Tredje ledd: Fra mulighetsrom til diskurs	26
Oppsummering	29
Kapittel 2: Brontë og Perec	31
Ulike former for realisme	31
Kjønn som supplerende perspektiv	32
<i>Wuthering Heights</i>	34
<i>Life: A User's Manual</i>	40
Perec i forhold til tesen	47
Tekstens åpninger mot et annet rom	53
Kapittel 3: Donaldson	55
Fantastisk litteratur	55
<i>Lord Foul's Bane</i>	59
Donaldson i forhold til tesen	69
Kapittel 4: Konklusjoner og linjer videre	81
Leserperspektivets rolle	81
Videre linjer	82
Litteratur	84

Innledning

Begrepsdefinisjon

I boken *Narrative discourse* siterer Gérard Genette filmteoretikeren Christian Metz for å illustrere distinksjonen mellom de to narrative nivåene historie og diskurs, sett i et temporalt lys¹:

Narrative is a... double temporal sequence...: There is the time of the thing told and the time of the narrative (the time of the signified and the time of the signifier). This duality not only renders possible all the temporal distortions that are commonplace in narratives (three years of the hero's life summed up in two sentences of a novel or in a few shots of a "frequentative" montage in film, etc.). More basically, it invites us to consider that one of the functions of narrative is to invent one time scheme in terms of another time scheme. (Genette 1980: 33).

Her understrekes det dobbeltforhold som eksisterer i teksten og representerer to ulike tidslinjer. På det innholdsmessige planet skjer det en historisk eller handlingsmessig utvikling som gjør at leseren danner seg forventninger om historien som bekreftes eller korrigeres underveis. I tillegg er lesningen en temporal prosess som følger tekstens eller diskursens løp, som organiserer og presenterer den underliggende historien på ulike måter. Men også på diskursplanet fører lesningen til forventningsendringer over hvordan diskursen selv forløper, slik at vi kan snakke om to separate forventningshorisonter. Med andre ord dreier det seg ikke bare om to ulike tidsnivåer eller om hvordan diskursen oppstykker og kombinerer historiens hendelser på ulike måter. Vi har også på begge nivåene å gjøre med nødvendigheten av et bestemt perspektiv – et som endrer seg i løpet av lesningen.

I rommets tre dimensjoner har vi mulighet for å orientere oss og navigere i begge retninger langs hver akse, mens tidens dimensjon utgjør bare én akse hvor bevegelsen er gitt, og det eneste som kan sies å være valgfritt er orienteringen mot fortid, nåtid eller framtid. Helt generelt kan vi snakke om nødvendigheten av et ståsted innenfor dimensjonale linjer og hvordan dette ståstedet (og dermed perspektivet) endrer seg. Dette gjelder både rom og tid. Hva angår tidslinjen vil man på ethvert punkt stå med den bakenforliggende kronologien i bagasjen (som for diskursens del kan være rimelig kompleks). Hva angår framtidige forventninger mot de mulighetene som åpner seg, er det selve det faktum at framtiden er

¹ Sitatet Genette bruker er fra: Metz, Christian. 1974. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, (trans. Michael Taylor) New York, p. 18.

Merk at Genettes oversetter Jane E. Lewin har endret sitatet noe:

"[Translator's note: I have altered this translation slightly so as to align its terms with the terms used throughout this book.]"

ukjent som gjør at vi fra ethvert punkt kan trekke opp mange videre veier – enten vi tenker på disse som reelle alternativer, statistiske sannsynligheter eller bare illusoriske muligheter basert på nåtidspunktets mangel på informasjon (gitt et deterministisk synspunkt). Hva angår vår forhold til rom og tid generelt, kan vi i alle fall fastslå at en posisjonering i et visst punkt i en dimensjon har følger for orienteringen og navigasjonen innenfor den samme dimensjonen.

Et relevant spørsmål innen litteraturteori blir dermed om teksten og dens lesning også kan sies å ha en romlig karakter. Utover det faktum at det er vanskelig å tenke seg et punkt på en tidslinje, en forventningshorisont eller andre temporale størrelser uten å forestille seg disse i form av romlige bilder, forutsetter tekstens innholdsmessige tidsløp selv et eget rom hvor de beskrevne hendelsene finner sted – tekstens "verden". Med dette mener jeg noe mer enn en scene eller en "setting" som historien må ses på bakgrunn av. Nærmere bestemt sikter jeg til den komplette romlige utstrekningen som er en forutsetning for alle hendelsene på historienivået. Tekstens personer beveger seg åpenbart i rom så vel som i tid. Selv der hvor den romlige bevegelsen som finner sted i historien er liten eller tilsynelatende ikke-eksisterende, setter tiden romlige spor. Tiden kan ikke tenkes uten et rom som gjennomgår forandring. Tekstens ulike personer, objekter og situasjoner står av nødvendighet i romlige eller geografiske relasjoner til hverandre.

Med tekstens "verden" mener jeg totaliteten av alle disse geografiske relasjonene, samt deres innbyrdes forhold, og ikke minst den utvikling de gjennomgår. Her er det essensielt å se rom og tid i sammenheng. En "verden" slik oppfattet har en omsluttende karakter; den favner om det komplette romlige område som ligger historien til grunn, samt hele dens tidsakse fra begynnelse til slutt. Selv om begrepet i utgangspunktet kan synes å ha mer med romlig utstrekning enn tid å gjøre, kan vi (vice versa) heller ikke forestille oss en verden av noen art uten at den er gjenstand for forandring. En verden i denne forstand kan også beskrives som et "levende" rom, hvor i så fall det levende aspektet eller dynamikken innenfor tidsaksen tilsier umuligheten av et rent statisk rom (slik man gjerne forestiller seg det innenfor euklidsk geometri eller lignende områder).

Det finnes visse betydninger av ord som "tekstverden" eller "tekstunivers" som jeg dermed umiddelbart kan definere meg bort ifra. Slike benevelser kan brukes for å angi totaliteten av tekster med alle deres aspekter, både innholdsmessige og formmessige. Når jeg i denne oppgaven bruker ordene verden eller univers er det med utgangspunkt i en enklere betydning som ligger på tekstens rent innholdsmessige side og har med narrativt rom og tid å gjøre. Uten en slik tilgrunnliggende definisjon er disse begrepene potensielt tvetydige. Hvis jeg her snakker om en forfatters "tekstunivers", gjelder det altså ikke summen av forfatterens

tekster, men derimot det romlige og temporale univers som blir beskrevet i disse tekstene. For eksempel kunne man med Cervantes' "tekstunivers" forstått noe ganske annet enn den fiktive verden han plasserte sine litterære protagonister i. Her vil fokus sette på det sistnevnte, som har en egen eksistens som Don Quijotes og Sancho Panzas verden, og heller ikke må forveksles med det "virkelige" sekstende århundres Spania. Det er teksten som etablerer eller projiserer en egen verden hvor dens unike hendelser finner sted. En slik verden skiller seg fra den såkalte virkeligheten, uansett om vi oppfatter sistnevnte som en objektiv størrelse eller ikke.

Av hensyn til omfanget av det problemområde som et slik tema åpner for, vil jeg begrense rammen for denne oppgaven til fiksjon og fiktive tekster, altså det imaginære område. Sagt med andre ord vil jeg undersøke den tekstlige verden som etableres ved hjelp av fiksjonalitet som litterært grep.

Hvorvidt tekster som fremmer en eller annen form for sannhetskrav (for eksempel sakprosa, journalistiske tekster og så videre) også kan sies å projisere en egen verden (som atskiller seg fra den fysiske verden), vil jeg ikke gå nærmere inn på.²

En fiktiv verden kan imidlertid sies å stå i relasjon til den virkelige verden på en eller annen måte, og dermed forholde seg til denne i større eller mindre grad. Men dette må presiseres. I ytterste konsekvens kan en fiktiv verden avvike fra det kjente i den grad at den kan synes å tegne et drømmerike eller eventyrland, med andre ord en sfære med få eller ingen fellestrekk med hva vi regner for å være virkelig. Men hverken de tekstlige verdener eller de historiene slike danner ramme for (eller den aktuelle tekstens litterære kvalitet) kan av den grunn undervurderes. En av påstandene jeg vil underbygge gjennom denne oppgaven er at forskjellen mellom en tilsynelatende virkelig og en definitivt uvirkelig litterær verden ikke bør forstås som noe absolutt skille, men derimot som en glidende overgang. Å hevde at én bestemt litterær tekst handler om noe uvirkelig mens en annen handler om noe virkelig (at én er satt "i fantasien" og den andre "i virkeligheten") er en observasjon av begrenset interesse,

² Man kunne derimot tenke seg en oppfølgende undersøkelse som gikk nærmere inn på virkelighetsbeskrivelsen i slik "virkelighetsnær" prosa og studerte denne som en projisering av et eget rom, hvor leseren også kan sette denne opp imot sin egen oppfatning av virkeligheten, og bedømme i hvilken grad disse virkelighetsoppfatningene stemmer overens. Og i de tilfellene hvor en tekst kunne sies å ligge i grenseområdet mellom fiksjon og sakprosa, og dermed måtte sies å stå i en viss sannhetsrelasjon til "virkeligheten", ville det som var relevant å undersøke i min sammenheng i så fall hva vi kunne kalle tekstens fiktive trekk; det vil si i hvilken grad den etablerte en egen virkelighet eller virkelighetsoppfatning, hvor det ikke nødvendigvis var relevant å kreve at denne var "sann".

all den tid litteraturens område og dens forhold til reelle erfaringer er så mye mer nyanserte enn i en slik enkel dikotomi. Det ville i beste fall være upresist å se for eksempel John le Carrés fiktive verden som ekvivalent med vår egen. Shakespeares og Hamlets Helsingør "er" ikke virkelighetens Helsingør noe mer enn Faulkners Yoknapatawpha County virkelig befinner seg i staten Mississippi. Og vel kan det sies at såkalte eventyrverdener som J. R. R. Tolkiens Middle-earth er oppdiktet, men dermed kan man ikke på den annen side hevde at representasjoner som Balzacs Paris virkelig har eksistert. Uavhengig av den aktuelle fiktive verdens karakter er den dannet ved hjelp av fiksjonalitet som litterært grep.

Roland Barthes relaterer dette til beskrivelsen som tekstlig fenomen, og selv om han henviser til dennes "estetiske hensikt", er det likevel dens funksjon som litterært grep som er hovedsaken – "ved å sette referenten som virkelig og gi inntrykk av å ville følge den slavisk" (Barthes 1980: 29-30). Dette etablerer "virkelighetseffekten" som han definerte i artikkelen med samme navn, og beskrev som en slags vilje til å etablere en virkelighet eller "kategorien virkelighet" snarere enn å rette seg mot den allerede eksisterende virkeligheten:

[...] for på samme tid som disse detaljene går for å denotere virkeligheten direkte, gjør de faktisk ikke annet enn å *bety* virkelighet (uten å si det): Flauberts barometer, Michelets lille dør sier til syvende og sist bare dette: *vi er virkeligheten*; de betyr da kategorien «virkelighet» (og ikke de tilfeldige enkeltting som finnes i virkeligheten); med andre ord blir selve det manglende signifikat til fordel for referenten alene realismens egen signifikant: det oppstår en *virkelighetseffekt* [...] (Barthes 1980: 32).

Med andre ord opptrer det fundamentale grepet her allerede ved tekstens etablering eller projisering av sin tekstlige eller fiktive verden. Denne har med nødvendighet en særskilt eksistens – uten at vi dermed på forhånd behøver å avgjøre om den eksisterer immanent "i teksten" i utgangspunktet eller først projiseres fram i møtet med en leser. Jeg vil dermed forutsette en grunnleggende balanse mellom tekst og leser. Men et leserperspektiv vil i alle tilfeller være relevant for å avdekke den fiktiv verdens funksjon og effekt i teksten, som først blir virksomt gjennom lesningen.

Mitt fokus for denne oppgaven er med andre ord den fiktive verden som fenomen, hva som kjennetegner denne, hvordan den framkommer samt dens betydning for teksten som helhet. Jeg vil ta utgangspunkt i en teoretisk undersøkelse av narrativt rom og tid, og ved hjelp av denne vil jeg etablere en innfallsvinkel som kan benyttes i analysen av fiksjoner.

Om en prioritet mellom dimensjonene skulle behøves, må den legges på rom snarere enn tid. Selv om begge disse er nødvendige, krever et fokus på begrepet om en verden at vi er i stand til å se nærmere på spørsmål rundt den aktuelle verdenens romlige utstrekning. En

viss mengde informasjon om denne er dermed nødvendig. Om jeg behøver å benytte eller innføre en tidsakse, er det grunn til å anta at dette kan enklest gjøres ved å anta en modell av lineær utvikling over det aktuelle rommet, slik at ulike former for utvikling kan forutsettes. Tar jeg derimot utgangspunkt i ulike hendelser langs en tidsakse, er det ikke dermed sagt at dette gir tilstrekkelig informasjon om den geografiske verden disse er tenkt innenfor. En definitiv forklaring på denne ubalansen behøver jeg ikke nødvendigvis gi, skjønt man kan kanskje spekulere i at årsaken kan ha å gjøre med det faktum at der vårt rombegrep har tre dimensjoner, har tidsaksen kun én, og følgelig kan de romlige dimensjonene veie tyngst i å gi størst mulig informasjon om den aktuelle verdenen og hva vi kan kalle dens firedimensjonale rom.

Presisering i forhold til Bakhtin

Et sentralt bidrag på dette området er Mikhail Bakhtins begrep om kronotop³, som baserer seg på hvordan rom og tid i litterære tekster er uløselig forbundet. I essayet "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel" (1938, med "Concluding Remarks" fra 1973) definerer han begrepet samt diskuterer ulike former for kronotoper.

We will give the name *chronotope* (literally, "time space") to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature. [...] What counts for us is the fact that it expresses the inseparability of space and time (time as the fourth dimension of space). (Bakhtin 1981: 84.)

Gjennom essayet bruker Bakhtin begrepet på ulike nivåer. For det første representerer det totaliteten av rom og tid i fiktive verdener hvor det gir den eksakte sammenfiltringen av rom og tid en bestemt karakter. I en slik forstand preger kronotopen hele tekstens verden samt sekvensen av hendelser som finner sted i denne. Bakhtin mener at dette henger sammen med sjangeren teksten tilhører. For eksempel beskriver han framkomsten av antikkens greske romansesjanger på den måte at den preges av en bestemt form for (overordnet) tid som et

³ I bokens Glossary defineres kronotop slik, i en formulering øyensynlig forfattet av oversetter og utgiver Michael Holquist:

CHRONOTOPE [xronotop]

Literally, "time-space." A unit of analysis for studying texts according to the ratio and nature of the temporal and spatial categories represented. The distinctiveness of this concept as opposed to most other uses of time and space in literary analysis lies in the fact that neither category is privileged; they are utterly interdependent. The chronotope is an optic for reading texts as x-rays of the forces at work in the culture system from which they spring. (Bakhtin 1981: 425-6.)

grunnleggende prinsipp – som blant annet gjør seg virksomt i historien gjennom å forutsette en bestemt form for rom:

The elements derived from various other genres assumed a new character and special functions in this completely new chronotope – «an alien world in adventure-time» – and ceased to be what they had been in other genres. [...] Such a form of time, in which [the main characters] experience a most improbable number of adventures, is not measured off in the novel and does not add up; it is simply days, nights, hours, moments clocked in a technical sense within the limits of each separate adventure. (Bakhtin 1981: 89-90.)

For Greek adventure-time to work, one must have an *abstract* expanse of space. The world of the Greek romance is of course chronotopic, but the link between space and time has, as it were, not an organic but a purely technical (and mechanical) nature. In order for the adventure to develop it needs space, and plenty of it. (Bakhtin 1981: 99.)

For det andre brukes begrepet også på et mer detaljert nivå, hvor Bakhtin knytter det til konkrete motiver i teksten; for eksempel beskrives "veien" og "terskelen" som kronotoper eller kronotopiske størrelser.

Likevel har Bakhtin et primært fokus på tid. Han forstår det slik at tidens karakter og dens betydning for teksten som helhet er det som former den aktuelle sjangeren (som for eksempel den greske romansen): "The chronotope in literature has an intrinsic *generic* significance. It can even be said that it is precisely the chronotope that defines genre and generic distinctions, for in literature the primary category in the chronotope is time." (Bakhtin 1981: 84-5.)

På bakgrunn av dette introduserer han den analytiske gjennomgangen av ulike romanformer slik: "In the analyses that follow, we will devote our entire attention to the problem of time [the dominant principle in the chronotope] and to those things, and only those things, that have a direct and unmediated relationship to time" (Bakhtin 1981: 86). Åpenbart vil en slik tilnærming gi føringer for en litterær analyse.

Et fokus på fiktive verdener slik jeg har definert det i denne oppgaven skiller seg imidlertid fra dette med henblikk på prioriteringer mellom rom og tid. Dette har to konsekvenser i forhold til Bakhtins teori: For det første at for mitt vedkommende blir et utgangspunkt i rom like sentralt som tid, om ikke mer, av grunnene som jeg har skissert ovenfor. For det andre at mitt begrep om fiktive verdener som unionen av rom og tid synes, interessant nok, likevel å matche Bakhtins definisjon av den type kronotop som framtrer på globalt verdensnivå – som eksemplifisert ved den greske romansens kronotop om "an alien

world in adventure-time", hvor romlige og temporale forhold sammenknyttes i analysen slik at deres rolle i tekstens setting ses i forhold til hvordan historien utfolder seg.

Følgelig vil jeg i denne oppgaven skille mellom det helhetlige kronotopiske aspektet på det globale nivået (verdensnivået), og la dette falle innunder mitt begrep om "fiktiv verden", ettersom jeg allerede har definert dette som en kombinasjon av tid og rom. Siden det er et ganske nøyaktig definert begrep, vil dette være grunn nok til å kunne slippe å bruke begrepet kronotop også på dette nivået, på den måten Bakhtin synes å gjøre, og heller reservere det for mer konkrete koblinger av rom og tid, gjerne uttrykt i forbindelse med spesifikke motiver eller andre typer detaljer ved teksten. Det er jo uansett slik hos Bakhtin at en kronotop gis en spesifikk karakter – som også kan prege hele den bakenforliggende verdenen. Denne karakteren må komme fra et sted. I hans beskrivelse av den greske romansen er det den løsrevne karakteren av ulike hendelser i et tilfeldig og ekspansivt rom som er det konkrete utgangspunktet, hvilket igjen preger alle sider av historien og følgelig også dens verden totalt sett. Likevel kan det finnes grunn til å begrepsmessig skille mellom kronotopen som sådan og den bakenforliggende verden, som tross alt kjennetegnes ved at historiens beskrevne hendelser finner sted *innenfor* denne globale helheten.

Å skille ut verdensbegrepet på denne måten, og se det i forhold til det mest abstrakte eller globale aspektet av Bakhtins kronotop-begrep, kan både tjene til å understreke mitt verdensbegreps firedimensjonale karakter samt til å gjøre kronotop-begrepet selv mer spesifikt og tydelig. Det er dermed ikke selvfølgelig eller tautologisk å si at den fiktive verden har en kronotopisk karakter; dette er snarere både en nødvendig og informativ konklusjon å trekke av disse betraktningene, nettopp fordi jeg holder verdensbegrepet og kronotop-begrepet atskilt i utgangspunktet. Med dette kan den fiktive verdens kronotopiske karakter også sies å utgjøre det spesifikke grunnlag for at (mer) konkrete kronotoper kan eksistere i teksten. Når for eksempel terskelen er en sentral kronotop hos Dostojevskij, er dette muliggjort nettopp ved den fiktive verdenens sammenfletting av rom og tid.

Metodologisk ståsted

Med henblikk på et litteraturvitenskapelig ståsted som utgangspunkt for denne oppgaven, vil jeg ha som målsetning å ikke binde meg til én enkelt metode eller teori. Hva angår teoretikere som Bakhtin ønsker jeg å stå fritt i forhold til hva slags bidrag jeg kan nyttiggjøre meg på bestemte steder i undersøkelsen, så lenge det på en naturlig måte bringer argumentasjonen videre – uten at jeg dermed skal være tvunget til å trekke inn andre sider ved den samme teoretikerens syn, enten på samme tidspunkt eller senere i løpet. Jeg vil

likevel distansere meg fra en type ren pragmatisme⁴ som kunne stå i fare for å havne i relativisme gjennom å mangle noen slags kriterier på hva fokuset eller målet for undersøkelsen skulle være. Dette spørsmålet berører ikke bare spørsmålet om argumentativt fokus, men også debatten om hva som er litteraturvitenskapens gjenstand, som man med ulike ord kan beskrive som litteraturen, det litterære eller "litterariteten" som sådan.

Mitt ståsted vil være en *moderat pragmatisme* som kan kombinere ulike teorier og metoder, men som likevel vil ta utgangspunkt i bestemte idéer om litteratur som utgjør en konkret plattform for undersøkelsen. Dette betyr vel og merke ikke at jeg ønsker å forsøke meg på noen "løsning" på dette problemfeltet gjennom å presisere noen spesifikk definisjon av hva litteratur er. Det jeg derimot vil gjøre, er å avgrense fokuset på oppgaven til den delen av litteraturen som kjennetegnes av fiksjon, hvor jeg vil mene at teksten etablerer hva vi kan kalle en egen virkelighet eller en virkelighetsforskyvning skapt gjennom språklige virkemidler. Åpenbart kan dette finne sted både på tekstnivå og på setnings- og ordnivå hvor språklige og figurative virkemidler kan forskyve en ellers "prosaisk" tekst inn i det litterære. Fenomenet fiksjon kan altså relateres til både det språklig-diskursive nivået og til det innholdsmessige nivået hvor historien finner sted.

Som en arbeidshypotese for oppgaven vil jeg ta utgangspunkt i begrepene jeg har nevnt, og spesielt i forskjellen mellom historie og diskurs. I argumentasjonen jeg har gjennomgått så langt er utgangspunktet at man gjennom å fokusere på historiedelen kan komme fram til et konsept om tekstens fiktive verden. Dermed er det ikke sagt at begrepet kun har relevans for historienivået, snarere tvert imot. Implisitt i framhevingen av den fiktive verden ligger det en oppfatning om dens viktighet for helheten av teksten som sådan. Det burde være opplagt at totaliteten av rom og tid, inklusive de spesifikke steder og hendelser som beskrives i historien, har betydning for teksten slik den framstår. For å underbygge dette rent konkret vil det være tilstrekkelig å vise hvordan den fiktive verden ikke bare framstår på historienivået, men også har en betydning for diskursnivået og derigjennom bidrar til tekstens form. Det vil dermed være interessant å se i hvilken grad betraktninger rundt denne verden

⁴ En rent pragmatisk tilnærming kan ikke bare få problemer med å definere sin gjenstand, men også med å evaluere ulike metoder i forhold til hverandre, og kan måtte innskrenke seg til å liste dem opp som jevnbyrdige alternativer. Et eksempel på dette kan kanskje være Erik Bjerck Hagen (uten at jeg dermed skal påstå at han nødvendigvis må ses som en "ren" pragmatiker). Hans bok *Hva er litteraturvitenskap* lister opp ulike litterære metoder uten å synes å ville prioritere eller velge mellom dem, og avslutter delkapitlet "Definisjoner av litteratur" med å henvise til Terry Eagletons formulering fra *Literary Theory: An Introduction* (1983), hvor litteratur defineres som "alle typer skrift som noen av en eller annen grunn verdsetter høyt" (Bjerck Hagen 2003: 118).

og de litterære personenes bevegelser i denne – samt hvordan de forholder seg til den rent generelt – kan utgjøre en innfallsvinkel som kan bidra til analysen av teksten som helhet. Dette vil kunne utgjøre basisen for en lese måte som kan være egnet til å belyse spesifikke sider ved teksten. Målet i så måte er å komme fram til fruktbare tolkninger, ikke å rent formelt bevise hypotesen.

Dermed kan jeg formulere arbeidshypotesen (som jeg for korthets skyld vil referere til som "tesen") slik at *tekstens fiktive verden som konstituert av narrativt rom og tid har betydning for tekstens diskursnivå*. For å kunne underbygge dette i det som følger må jeg kunne påvise en viss påvirkningskraft eller framvise hvordan den fiktive verdenen står i en fruktbar spenning til tekstens formgivning som kan bidra til vår lesning og forståelse av teksten. Det oppgaven dermed må gjøre er å prøve tesen på et tekstlig materiale og se hvordan den står seg imot dette.

På bakgrunn av dette blir gangen i oppgaven slik at første kapittel vil gjennomgå og utdype et teoretisk resonnement rundt den fiktive verden og dens rolle i forhold til teksten, og derigjennom etablere en analytisk tilnærming basert på den nevnte tesen. Kapittel to og tre vil bestå i å benytte denne innfallsvinkelen på konkrete litterære eksempler. Fjerde kapittel vil konkludere samt kort vise til mulige videre veier tilnærmingen kan åpne for.

Kapittel 1: Teoretisk argumentasjon

Analysestrategier

For å utdype tesen og sette oss i stand til å benytte den som en tolkningsmessig innfallsvinkel, vil jeg beskrive to ulike strategier som kan brukes for å prøve denne mot en tekst. Den ene av disse har å gjøre med navigasjon, mens den andre relaterer seg til metaforikk. Min gjennomgang og utdyping av disse vil utgjøre et grunnlag for tekstanalysen som følger i de neste kapitlene, gjennom å trekke på en eller begge av disse strategiene i forhold til konkrete tekster for underbygge den fiktive verdens relevans. I forhold til et leserperspektiv vil denne innfallsvinkelen totalt sett utgjøre en lese måte som fokuserer på den fiktive verden og sikter mot å produsere fruktbare tolkningsalternativer. Den må altså primært forstås som et rent hjelpemiddel for analysen, og selv om jeg vil basere den på litterær teori, skal den ikke forstås som noen streng metodikk.

Den første strategien (relatert til navigasjon) utgjør et resonnement som jeg vil utdype i detalj nedenfor. Rent kvantitativt vil det ta det meste av plassen i dette kapitlet, grunnet resonnementets flerdelte karakter. Kort sagt består det av tre ledd som kan oppsummeres slik: For det første hvordan den fiktive verden setter betingelser for navigasjon. For det andre hvordan navigasjonen i sin tur danner utgangspunkt for ulike mulighets- og handlingsrom (eller navigasjonsrom) av en type som både de litterære personene og leseren forholder seg til. På bestemte punkter i historie og diskurs vil posisjonen i mulighetsrommene danne utgangspunkt for ulike forventningshorisonter. (Og hver litterære person vil gjøre valg som leseren gjennom sin lesning av diskursen rimeligvis må oppfatte som forståelige på bakgrunn av hvilke muligheter som eksisterer på det aktuelle punktet.) Siste ledd i resonnementsskjeden vil bestå i å koble disse forventnings- og beslutningspunktene til diskursen, gjennom å vise nettopp hvordan diskursen gjennom sin organisasjon må forholde seg til leserens forventninger om forståeliggjøring (selv i de tilfellene hvor en tekst søker å bryte slike forventninger). Dermed vil jeg i tre steg ha påvist én bestemt måte den fiktive verden er relevant for diskursen – med henblikk på hvordan denne strukturerer den underliggende historien.

Den andre strategien (relatert til metaforikk) har å gjøre med tekstens språklige og poetiske side. Som allerede nevnt, finnes det grunn til å tro at språklige og figurative virkemidler (og blant annet metaforiske) på ulike måter kommer til uttrykk på det diskursive nivået. Uten at jeg vil prøve å spesifisere nøyaktig hva dette forholdet består i, vil jeg

simpelthen bemerke at det ville være vanskelig å akseptere det motsatte – altså at diskursen *ikke* skulle stå i forhold til det språklig-figurative, det poetiske eller det metaforiske ved teksten. I vår nåværende sammenheng behøver jeg bare å fastslå at det finnes en forbindelse.⁵ Jeg skal hverken forsøke å beskrive tekstens figurativitet på noen uttømmende måte eller definere denne i forhold til begrepet poesi eller til tropene generelt, men vil blant disse fokusere på metaforen og påpeke hvordan denne kan knyttes både til tekstens språklige og innholdsmessige side. I min sammenheng er det spesielt metaforer dannet over romlige bilder som er interessante. Siden de framstiller tekstens spatialitet, vil de spenne fra innholdet eller historienivået og helt til det diskursive nivået på en måte som angår den fiktive verden. Dette impliserer at der hvor vi i en litterær analyse finner romlige metaforer, bør det være mulig å påvise hvordan disse danner en bro direkte fra den innholdsmessige, fiktive verden til det språklig-diskursive nivået. I slike tilfeller kan vi med andre ord forbigå resonnementskjeden fra den førstnevnte strategien, og isteden koble den fiktive verden direkte til diskursen. Dermed utgjør dette en alternativ strategi for å prøve tesen mot en konkret tekst.

Denne metafor-orienterte strategien kan også relateres til Barthes' formulering av virkelighetseffekten som han knytter til tegnets uttrykksside (signifikanten) og dets vilje til å forbigå betydningsdimensjonen (signifikatet) og direkte etablere en egen virkelighet (referenten). Jeg vil hevde (for eksempel i lys av Jakobson) at det metaforiske knytter seg spesielt til uttrykkssiden og dermed er med på å forme tekstens struktur – men også at det aktiviserer referenten, med andre ord tekstens fiktive verden. Barthes påpeker spesielt hvordan Flauberts beskrivelse av byen Rouen "faktisk bare er en slags bakgrunn som skal gi plass til noen sjeldne, glitrende metaforer". Men likevel "er den estetiske hensikt i Flauberts beskrivelser blandet opp med «realistiske» imperativer [...] de estetiske krav blir her, i hvert fall som et slags alibi, gjennomsyret av referensielle krav". Metaforene hos Flaubert er flettet sammen med beskrivelsen og lar seg vanskelig skille fra den. Beskrivelsen som grep har med andre ord to sider, en referensiell og en metaforisk. "Og endelig ser man at hele beskrivelsen er *konstruert* for å få Rouen til å ligne et maleri: språket gir seg til å male et bilde" (Barthes 1980: 30). For å koble dette til diskursen vil jeg med henvisning til Barthes' terminologi

⁵ Rent apropos kan vi notere at Roman Jakobson relaterte metafor og metonymi til lingvistiske størrelser, det vil si at han knyttet metafor til seleksjon (og dermed språkets poetiske side) og metonymi til kombinasjon (Lothe 1999: 155). Selv om hans syn kanskje går for langt i å prøve å skille språket i en metaforisk og en metonymisk side, vil jeg i alle fall mene at det viser muligheten for å se metaforen som sentral i forhold til språkets poetiske aspekt.

hevde at diskursen må plasseres på tegnets uttrykksside. Det dreier seg så å si om ulike nivåer av tegnet, om vi kan forstå teksten som helhet *som tegn*: på tegnets mikronivå har vi å gjøre med enkeltsymbollets struktur, på tegnets (altså tekstens) makronivå har vi å gjøre med diskursens struktur som helhet. Det metaforiske ved tegnet knytter seg altså både til den fiktive verden (referensielt) og til diskursen (uttrykksmessig og strukturelt). Dermed ser vi hvordan disse tingene henger sammen. Dette burde være nok til å begrunne hvordan analysestrategien relatert til metaforikk kan tilnærme seg dette forholdet gjennom å se på metaforer i konkrete litterære eksempler.

Den førstnevnte og navigasjons-relaterte strategien behøver på grunn av sin flerdelte struktur en nærmere forklaring. Dette vil være hovedfokus for resten av dette kapitlet. Fra et overordnet perspektiv kan strategien beskrives som en kobling fra verden til diskurs via spørsmålet om navigasjon. Men hvordan kan en slik kobling arte seg rent konkret? Før jeg utdyper den i detalj, kan vi gjøre et tankeeksperiment som prøver denne på en tentativ måte mot et hypotetisk litterært eksempel. Hvis vi tar utgangspunkt i at jeg allerede har nevnt navigasjonsspørsmålet som et potensielt viktig punkt, kan vi for eksempel tenke oss en tekst hvor den fiktive verden karakteriseres av en kontrast mellom by og land, hvor byen preges av høyteknologi og raske transportmidler som innebærer en mulighet for å flytte seg fra ett punkt til et annet uten at det virker som om man krysser det mellomliggende territorium – og hvor landet preges av et langsommere tempo, hvor bevegelsen karakteriseres av å absorbere det landskap man forflytter seg gjennom. En t-bane eller undergrunn kunne i en slik tekst framstilles som et symbol på byen, i den forstand at man transporteres (nærmest "teleporteres") fra punkt til punkt uten å oppleve de mellomliggende gatene eller de forskjellige bydelenes innbyrdes geografiske relasjoner. Navigasjon som fenomen kunne man i en slik type tekst framstille som to fundamentalt forskjellige typer opplevelser – med en skarp kontrast mellom byens lappeteppes av skiftende scener kontra landets dveling ved færre landskap og en større følelse av faktisk (langsom) romlig forflytning i disse. Her kunne språklige brudd og kontraster på tekstens formside reflektere og – via skildringen av navigasjonsformene – stå i et avhengighetsforhold til det innholdsmessige forholdet mellom de ulike geografiske områdene i den fiktive verden.

I en konkret litterær analyse burde resultatet bli mer nyansert enn i dette eksempelet. Men mitt poeng er at diskursen kan gjenspeile de forholdene som den fiktive verdenen legger rammene for. På bakgrunn i mitt ovennevnte resonnement kan vi være spesielt oppmerksomme på hvordan dette kan prege de litterære personenes muligheter og valg, og hvordan disse valgene framstilles - for eksempel gjennom hvordan den underliggende

historien kan oppsplittes av diskursen og sammensettes på nye måter. Én måte å skildre navigasjonen gjennom og opplevelsen av byen på ville være gjennom en rekke korte og skarpt atskilte scener (eventuelt fra flere ulike personers synsvinkel), slik at diskursens sammensetning ville avspeile byens egen fragmenterte natur. Eller tvert imot, at teksten brøt skarpt med en slik forventning. Den ville likevel spille på den aktuelle forventningen. Begge tilnærmingene ville forholde seg til den fiktive verdens konfigurasjon.

Med utgangspunkt i dette kan vi gå nærmere inn på de tre leddene av navigasjons-resonnementet som jeg skisserte ovenfor.

Første ledd: Fra verden til navigasjon

Her vil jeg begynne med å se på boken *Metaphors We Live By* av George Lakoff og Mark Johnson. Denne argumenterer for at metaforer representerer et grunnleggende trekk ved språket, og at forskjellige former for metaforer gjør seg gjeldende på ulike områder, ikke bare i menneskelig aktivitet men også i hvordan vi tenker og forholder oss til verden. Metaforene kan sies å uttrykke de underliggende mentale modellene som ligger til grunn for vår tenkning. Rettere sagt handler det om *metaforiske konsepter* snarere enn bare metaforer. Bokens kapitler gjennomgår ulike områder hvor en metaforisk tankegang gjør seg gjeldende, og dermed styrer den aktuelle språkbruken. Et av disse områdene er romlig orientering. (I parentes bemerket ser vi at dette også knytter an til den metafor-orienterte strategien jeg allerede har beskrevet.) Mer spesifikt bruker Lakoff/Johnson dette som utgangspunkt for en gjennomgang av ulike metaforer strukturert rundt romlig orientering.

Først viser de til hvordan fenomenet diskusjon i vår kultur er strukturert rundt forestillingen om krig, blant annet hvordan man "angriper" motstanderens synspunkter og "forsvarer" sine egne i et forsøk på å "vinne". Snarere enn å dreie seg om noen overfladisk sammenligning av disse begrepene, viser dette hvordan selve vårt begrep om diskusjon er grunnleggende strukturert rundt forestillingen "krig". Vi har å gjøre med et *metaforisk begrep* snarere enn bare en enkelt metafor. Sagt med andre ord dreier poenget seg ikke om bestemte dikteriske eller litterære metaforer, men snarere om noen grunnleggende strukturer i vår tenkning – som ligger til grunn for figurativ språkbruk generelt. Lakoff/Johnson viser til hvordan metaforiske strukturer er nedfelt i en mengde begreper som relaterer seg til hverandre. Gjennom utvalgte eksempler viser de hvordan det er en stor grad av koherens mellom ulike begreper som omhandler relaterte fenomener, og hvordan dette kan styre valg av språkbruk og til og med formingen av nye konsepter. "We shall argue that [...] human

thought processes are largely metaphorical. This is what we mean when we say that the human conceptual system is metaphorically structured and defined." (Lakoff 2003: 6).

I kapittel 4, "Orientational Metaphors" vises det til ulike forestillinger eller begreper som er romlig strukturert. Disse er langt fra tilfeldige, men vel og merke knyttet til vår fysiske og kulturelle erfaring. Som nevnt settes fokuset her på metaforiske begreper knyttet til aksene opp-ned. Her er noen eksempler:

- Happy is up; sad is down
- Conscious is up; unconscious is down
- Health and life are up; sickness and death are down
- More is up; less is down
- High status is up; low status is down
- Good is up; bad is down
- Virtue is up; depravity is down
- Rational is up; emotional is down

For eksempel kan en persons humør sies å være "oppe" eller "nede". Mange andre tilstander som vi regner for positive assosieres (og beskrives) også som "oppe" eller "høye" på en eller annen måte – kontra de negative som gjerne regnes som lavere i forhold. Forfatterne konkluderer med at mange av våre mest fundamentale begreper er organisert i forhold til romlige metaforer, selv om de fysiske og/eller kulturelle erfaringsbakgrunnen som underligger disse kan variere noe mellom de ulike begrepene.

Jeg vil i tillegg hevde at dette argumentet slår begge veier, og at det beskrevne fenomenet ikke bare betyr noe for ulike begreper på områder som sinnstilstand, bevissthet, helse, og så videre – men sier også noe om våre forestillinger knyttet til romlig navigasjon som sådan. Det er naturlig å anta at "opp" og "ned" i seg selv danner egne metaforer (eller metaforiske grunnverdier) som kan benyttes i ulike sammenhenger på grunn av deres kobling til metaforiske begreper av samme type som de i listen ovenfor.

Lakoff/Johnson relaterer først og fremst de metaforiske strukturene til vår fysiske og kulturelle erfaring. Selv om den kulturelle erfaringen kan antas å variere avhengig av hvilken kultur det er snakk om, utgjør den fysiske erfaringen noe mellommenneskelig. Men kan det sies at det finnes noe fast og ufravikelig ved denne erfaringen som med nødvendighet setter oss i et bestemt forhold til rommet rundt oss – et forhold som vi ikke kan endre?

I sin bok *Getting Back into Place* søker filosofen Edward S. Casey å besvare slike spørsmål både gjennom å bygge på fenomenologisk filosofi og å gjøre seg sine egne betraktninger rundt menneskets fysiske virkelighet. Ved å ta utgangspunkt i den

menneskelige kroppen og et begrep om sted finner han en basis for å beskrive noen grunnleggende trekk ved vår orientering i forhold til rommet.

Gjennom å koble Caseys observasjoner til Lakoff/Johnson kan vi danne oss noen idéer om hvordan romlig orientering står i forhold til menneskelige forestillinger generelt og dermed også til litterære tekster. Der hvor Lakoff/Johnson beskriver hvordan ulike begreper har ulik valør på grunn av metaforiske spenninger, gir Casey dette et fundament i konkrete observasjoner av menneskets fysiske realiteter. Dette gir meg samtidig anledning til å fundere min egen argumentasjon relatert til romlig orientering i forhold til en rikere modell av menneskelige forhold, hvilket kan være nyttig all den tid jeg ønsker å sette den opp imot ulike litterære tekster. På denne måten vil bruk av Casey kunne være behjelpelig til å styre unna en forenklet modell av romlig navigasjon utelukkende tenkt i forhold til dimensjonale retninger (opp/ned, bak/fram, høyre/venstre). Ganske sikkert vil observasjoner rundt slike retninger også være relevant, men Casey argumenterer for at de alene representerer et "tomt" eller "rent" rom som ligner mer på matematiske modeller enn hvordan vi mennesker faktisk forholder seg til rommet rundt oss.

For neither here nor there is a simple location. Reflecting the amorphousness of the lived body (itself not simply situated), each is at once too complex and too diffuse to be considered a mere position of the sort at stake in the determination of longitude (or, for that matter, in the intersection of lines in the maplike grids of Descartes' analytical geometry). (Casey 1993: 65-66).

Relatert til dette skiller Casey mellom rom ("space") og sted ("place"). Rommet som totalitet er således kun relevant for Caseys betraktninger i den grad det kan sies å være ramme for ulike steder. Et sted har sin egen struktur og et eget forhold til rommet rundt seg. Det representerer noe mer enn rom, og samtidig former det rommet. Summen av alle steder er ikke det samme som totaliteten av rom. Rommet i seg selv er bare en tom og enkel modell, mens stedene på en måte fyller det, gir det lokalt preg og legger til rette for menneskelig lokalisering. Stedsrommet i Caseys forstand er dermed noe ganske annet enn "rommet" forstått som kombinasjonen av tre akser.

Han knytter stedsbegrepet til menneskekroppen via dens sammensetning av "stamme", hode og lemmer, og den rekkevidde kroppen har i forhold til sine omgivelser. Steder avgrenses og gis en bestemt karakter gjennom kroppens interaksjon med dem. Kropp og sted er følgelig avhengige størrelser: "We might say, in sum, that body and place are congruent counterparts. Each needs the other. Each suits the other. Put otherwise, place is where the body is." (Casey 1993: 103).

I tillegg kan vi si at de romlige retningene selv representerer noe mer når de ses i forhold til menneskets fysiske realiteter. Casey siterer bok 4 av Fysikken, hvor Aristoteles slår fast at:

each body, if not impeded, moves to its own place, some above and some below....
'Above' is not anything you like, but where fire, and what is light, move [to].
Likewise, 'below' is not anything you like, but where heavy and earth-like things move [to]. (Casey 1993: 76).

Ikke bare står den menneskelige kroppen oppreist av grunner som har å gjøre med gravitasjonen og dens behov for bevegelse i "motstand" mot denne, men kroppen er også utgangspunkt for en differensiering av ulike retninger i det ellers tomme "rommet". Selv om rommet i seg selv bare har tre dimensjoner, finnes det fra kroppens perspektiv seks ulike retninger. Opp er ulik ned, bakover ulik framover, og venstre ulik høyre – alt i forhold til kroppens egen konfigurasjon. Disse aksene utgjør par ("dyads") hvor hvert ledd eller retning har forskjellig karakter i forhold til kroppen. Casey relaterer dette til det faktum at hodet er ulik foten, og vår framside ulik baksiden. Mennesket er forover- og til en viss grad oppoverrettet, mens aksene fra høyre til venstre skilles av en mer nyansert differanse mellom høyre og venstre hånd (og ben).

Blant annet ser vi hvordan dette gir bakgrunn for å forstå hvorfor Lakoff/Johnsons metaforiske konsepter når det gjelder opp/ned aksene viser en så tydelig preferanse mot det første. I tillegg ser vi at disse observasjonene samlet kan danne utgangspunkt for språklige beskrivelser av navigasjon og romlig orientering, og for å tilordne ulike områder og retninger i forhold til kroppen forskjellig mening og verdi.

Caseys observasjoner er relevante for vår nåværende undersøkelse på flere måter. Vi ser at uten en slik korreksjon kunne våre betraktninger rundt menneskelig romlig navigasjon stå i fare for å reduseres til rene dimensjoner i et euklidisk rom, som et nakent, teoretisk rammeverk. I virkeligheten forholder mennesket seg til sine omgivelser på måter som gis av våre konkrete fysiske realiteter. Dette inkluderer kroppens anatomi og, vil jeg hevde, også andre naturlige og tekniske forhold, som gir kroppen dens rekkevidde og navigasjonsmuligheter utover i omverdenen.

I tillegg har dette betydning for hva slags muligheter som mennesket har til rådighet, hvilket vil ha store konsekvenser for hva vi skal legge i begrepet "mulighetsrom", som jeg skal drøfte mer inngående i neste steg i mitt resonnement. En persons handlingspotensiale i et gitt rom vil altså ikke bare være avhengig av rent navigasjonsmessige muligheter i de seks retningene, men vil også i høyeste grad styres av kroppslige forhold, nærhet eller distanse til

ulike objekter, og så videre. Og det grunnlag kroppens spesifikke tilstand legger, er selvfølgelig utgangspunkt for alt annet. For eksempel kan man bare tenke seg hvilken innvirkning det å miste (for eksempel) en finger ville ha på hvordan en person interagerer med sine fysiske omgivelser. Selv om det fysiske rommet ville være uforandret i et slikt tilfelle, ville mulighetsrommet bli drastisk endret. Ikke bare ville det hatt en effekt for forholdet til objekter og personer i direkte nærhet, men konsekvensene ville også forplante seg utover i personens handlingshorisont, for ikke å nevne hvordan det også vil påvirke hvordan personen blir ansett av andre. Generelt kan vi si at kroppslige endringer kan få radikale følger, ikke bare for ens bevegelser, men også ens posisjon og anseelse i verden.

Litterære eksempler: Kafka

Kanskje var det lignende betraktninger som påvirket Franz Kafka da han fra 1908 arbeidet innenfor forsikring og bidro til å kartlegge industriskader, blant annet ulykker hvor fingre ble avkappet ved bruk av høvelmaskiner (Ekbom 2004: 192). I hans novelle "Die Verwandlung" (Metamorfosen, 1915)⁶ trekkes kroppslig forandring og hva det har å si for protagonistens forhold til verden ut i det ekstreme. Handelsmannen Gregor Samsa våkner og finner ut at han har blitt forvandlet til et "kryp" (tysk: Ungeziefer), et slags monster som aldri blir beskrevet helt eksakt.

Da Gregor Samsa en morgen våknet av urolige drømmer, fant han seg selv i sengen forvandlet til et digert, uhyrlig kryp. [...] Det var ingen drøm. Værelset hans, et ordentlig, bare noe for lite menneskeværelse, lå rolig mellom de fire velkjente veggene. (Kafka 2005: 535).

Gjennom historien reduseres Gregors bevegelse ytterligere. Han prøver tidlig å løpe ut etter en kollega som er kommet for å se hva som er i veien med ham, men blir jaget tilbake inn i værelset. Han forblir for det meste innesperret. Søsteren og moren fjerner hans møbler og personlige eiendeler for å gi ham bedre plass til å krype rundt. Samtidig betyr dette også et farvel til de tingene som knyttet ham til hans menneskelige fortid.

Senere blir hans personlige rom ytterligere forminsket på grunn av leietakeres inntreden i huset. Møbler og andre ting stues inn på rommet og begrenser hans bevegelsesfrihet. Det hele ender i hans forfall og død, foranlediget av en skade i ryggskallet fra et eple som faren kaster på ham. Konsekvensen av hans bortgang er at hans foreldre og søster blomstrer opp. Gjennom at "krypet" bukker under finner de muligheter for egen vekst, i kontrast til at Gregor i sin tidligere tilstand som handelsreisende hadde gjort dem avhengig

⁶ "Die Verwandlung" ble skrevet 1912 og utgitt 1915. (Ekbom 2004: 360-1.)

av sin inntekt. Gregors egen skjebne er derimot kun å gå under og dø. Interessant nok er den kroppslige forvandlingen som han er offer for, etablert allerede før historien begynner. Den definerer dermed helt ifra starten hans verden og mulighetsrom. Gregor Samsas verden preges i stor grad av en forminskning og innesperring hvor muligheter stenges snarere enn åpnes. Når det gjelder bevegelse og navigasjon, får Gregor riktignok nye måter å bevege seg på. Hans kropp ligner på en bille, og et klebrig stoff under de små, tusenben-aktige føttene hans setter ham i stand til å klatre opp på vegger og tak. Men dette gir ham tross alt ingen økte muligheter, bare ekstra fordømmelse. Han forblir innesperret i sitt rom, og alt det som er unikt ved ham i hans nye tilstand fører ham inn i hans undergang.⁷

I Kafkas *Der Prozess* (Proessen, 1925) inntreffer det i mangel av kroppslige forandringer drastiske innskrenkninger i hovedpersonens rom og verden allerede fra tekstens første linjer, som i historien finner sted morgenen på hans trettiende bursdag. På samme måte som for "Metamorfosen" har den relevante verden for K.'s vedkommende fått sin spesielle form allerede før historien begynner. Blant annet i første avsnitt refereres det til et "før" som hovedpersonen aldri kan komme tilbake til:

Noen måtte ha baktalt Josef K., for en morgen ble han arrestert uten at han hadde gjort noe galt. Han leide værelse hos fru Grubach, og hennes kokke, som hver dag kom inn med frokosten hans litt før klokken åtte, kom ikke denne gang. Det hadde aldri hendt før. (Kafka 1992: 5).

Idet K. orienterer seg i omgivelsene, støter han på stadige hindringer som ikke bare tyder på at hans verden er blitt radikalt og plutselig forminket, men også på at grensene mellom det private og det offentlige er brutt ned. Ubehaget som gjennomtrenger teksten kan i forhold til romlige størrelser beskrives både som en klaustrofobisk og en agorafobisk angst på samme tid; det første fordi K.'s private rom radikalt begrenses, det siste fordi alle skiller brytes ned og hans lokale omgivelser forvandles til et kaos hvor vegger ikke lenger betyr noe. Hans mest private anliggender blir eksponert, og han finner ingen trygg tilflukt. Han befinner seg så å si kontinuerlig "ute" i det åpne, uten muligheter for å beskytte seg mot beskuere:

K. ventet enda en liten stund, fra hodeputen så han den gamle damen som bodde rett over gaten og som iakttok ham med en for henne helt usedvanlig nysgjerrighet, men så, på samme tid forundret og sulten, ringte han. Det banket straks og en mann han aldri hadde sett før i denne leiligheten, kom inn. [...] Mannen utsatte seg imidlertid ikke så altfor lenge for K.'s blikk, men snudde seg mot døren, som han åpnet på klem

⁷ Forfatteren og entomologen Vladimir Nabokov tolket det riktignok slik at Gregor hadde vinger under skallet og hadde kunnet fly av gårde, hvis han bare hadde visst om det (Nabokov 2000: 66).

for å si til en som åpenbart stod rett utenfor [...] Det hørtes en liten latter i sideværelset, det var etter lyden å dømme uklart om det ikke var flere personer som deltok i latteren. (Kafka 1992: 5).

Når K. forsøker å bryte ut, blir inntrengningen rent personlig, bryter gjennom flere lag av hans privatsfære og går ham helt inn på huden. Som vi skal se framstår visse ord i det følgende som markører for denne romlig innsnevringen: [Jeg har markert noen i kursiv:]

«Jeg vil ha tak i fru Grubach -,» sa K., gjorde en bevegelse som om han *rev seg løs* fra de to mennene, som imidlertid stod langt fra ham, og ville gå videre. «Nei,» sa mannen ved vinduet, kastet boken ned på det lille bordet og reiste seg. «De får ikke gå Deres vei, De er jo *fanget* [...] Prosessen er nå engang innledet og De vil få vite alt til rette tid. [...]

K. ville sette seg, men nå så han at det i hele værelset ikke var noen annen *sittemulighet* enn stolen ved vinduet. «De kommer nok til å innse hvor sant det er alt sammen,» sa Franz og *gikk mot ham* samtidig med den andre mannen. Særlig den sistnevnte *raget betydelig høyere* enn K. og klappet ham til stadighet *på skulderen*. Begge undersøkte K.'s *nattskjorte* og sa at han nå måtte trekke i en som var mye dårligere [...]

K. hørte knapt på det som ble sagt [...] i disse folkenes *nærvær* kunne han ikke engang tenke seg om, stadig på ny støtte *maven* til den andre vokteren – det kunne jo bare være voktere – nesten vennskapelig *mot ham*, men så han opp, oppdaget han at denne *fete kroppen* hadde en *nese* som var vridd sterkt til siden i et *tørt knoklete ansikt* som slett ikke passet til kroppen, et ansikt som kom til forståelse med den andre vokteren *over hodet på ham*. Hva var dette for slags mennesker? (Kafka 1992: 6-7).

Her skjer det en beklemmende og paranoia-skapende inntrengning i K.'s intimsfære som kjennetegnes av kroppene som trenger seg på ham, markert ved ord som "maven", "fete kroppen", "tørt... ansikt", og ikke minst de to mennenes forståelse "over hodet på ham". Også i forhold til spørsmålet om navigasjon i verden begrenses mulighetene radikalt. En romlig omringning på det horisontale plan blir enda mer absolutt idet mennene trenger seg inntil ham og til og med rager over ham. Den beklemmende situasjonen dette skaper, er av den typen som man bare kan unnsnippe gjennom å (så å si) synke gjennom gulvet, en mulighet som K. ikke har. Han blir hensatt i en infantil tilstand der han sammenklemmes mellom og under disse kroppene, og uten mulighet til å protestere – som et barn under åsynet på de gamle ansiktene til sine foreldre.

Vi kan skille mellom K.'s verden totalt sett (som ligner vår egen, eller kanskje representerer en variant av Praha rundt første verdenskrig) og de ulike grenser eller horisonter som gjør seg gjeldende innenfor denne totaliteten. På bakgrunn av hvordan hans intimsfære blir innsnevret, kunne det være grunn til å undersøke hvorvidt flere av hans horisonter blir

offer for en lignende innsnevering, for eksempel hvordan byen lukker seg om ham og blir til et slags fengsel.

I løpet av historien beveger han seg sjelden eller aldri utenfor denne byen før han ender sine dager på et sted like utenfor dens grenser – i dobbel forstand: "Et lite stenbrudd lå forlatt og øde i nærheten av et hus som ennå hadde preg av by og leiegård" (Kafka 1992: 205). Hit er det hans to bødler bringer ham i siste kapittel, som handlingsmessig finner sted ett år etter historiens begynnelse. I møtet med disse to skjer det en bemerkelsesverdig innsnevring av hans frihet og intimsfære som kan ligne på den som fant sted helt i starten:

Kvelden før han fylte enogtredve år [...] kom to herrer inn i K.'s leilighet. I sorte, dobbeltspente frakker, bleke og fete, med flosshatter som åpenbart ikke var til å røre på. [...] Men straks utenfor gateporten hengte de seg fast i ham på en måte som K. aldri hadde vært med på før. De holdt skuldrene tett bak hans, bøydde ikke armene, men brukte dem til å omslynge K.'s armer i hele sin lengde og nederst tok de fatt i K.'s hender med et skolert, innøvet, uimotståelig grep. (Kafka 1992: 202-3).

Parallellen til foreldre går igjen også her. Og med dette en dobbel romlig tendens; på den ene siden en forminskning av det tilgjengelige rommet, og på den andre siden en forminskning av jeget selv kombinert med en forstørrelse av verden til noe uendelig fjernt, uoppnåelig, uberørbart – barnets perspektiv på verden fra sitt diminutive ståsted, som må forstås som en maktesløshetens evige skammekrok snarere enn en plattform for en begynnende bevegelse eller vekst.

Det er som om K. har to fedre som vil volde hans død. Hans bevegelighet skrumper såpass inn at han ikke engang kan protestere; tatt vennlig for hånd av makter som vil ham vondt klarer han ikke en gang annet enn å tro at dette er hans ufravikelige skjebne. Hans mulighetsrom innsnevres både i det rent ytre og i hans indre tanker. Ikke bare ser han ingen annen utvei, men implisitt aksepterer han også sitt endelikt som et faktum i den grad at han og de to herrene nærmest smelter sammen i deres gange fram til stenbruddet. K er "skamfull over hvor villige de var til å føye ham" (Kafka 1992: 205), og trekker dem selv(!) unna nærværet til en nysgjerrig politimann. Henrettelsen kunne på grunn av omgivelsenes karakter se ut som et lyssky drap, men kan kanskje heller – i lys av K.'s implisitte medvirkning – nærmest tolkes som et slags selvmord: "«Som en hund!» sa han, det var som om skammen skulle overleve ham" (Kafka 1992: 207).

I lys av en slik tolkning kunne hele "prosessen" dels interpreteres som K.'s langvarige depresjon som ubønnhørlig leder fram mot sin slutt, selv om dette i lys av tekstens vinkling nødvendigvis måtte relateres til umuligheten av å leve som et individ i en virkelighet hvor et skille mellom skyld og uskyld ikke (lenger) kan finnes.

Denne typen analyse burde kunne utvides til å omfatte K.'s verden i et større perspektiv, hvilket ville hovedsaklig måtte ha med byen å gjøre. Det kunne være interessant å nærmere analysere posisjonene til hans værelse og rettssalen i forhold til hverandre, samt hvordan rettssalen er nærmest bortgjemt i hjertet av byen. Blant annet kan vi lese at veien til den går både opp og ned trapper og korridorer. Både veien til rettssalen og byens gater generelt får i teksten en labyrintisk karakter. Det er som om K. vandrer omkring som en søvngjenger på forutbestemte stier, og ikke kan slippe unna. Den geografiske posisjonen til andre beskrevne steder, for eksempel kirken, kunne også være relevant i en slik analyse i forhold til deres rolle i historien og til hvordan de beskrives i diskursen.

Her har vi altså sett hvordan en tilnærming inspirert av Casey og begrepene om kropp og sted samt romlig orientering generelt, bidrar til en analytisk og tematisk lesning av Kafka som relaterer den fiktive verden til teksten som helhet.

Andre ledd: Fra navigasjon til mulighetsrom

På bakgrunn av dette kan vi si mer om det aktuelle mulighetsrommet som formes av bevegelses- og handlingsfriheten som tildeles personene i en tekst. Vi kan eventuelt velge å bruke ordet "handlingsrom" som et synonym for mulighetsrommet, da det utgjøres av de tilgjengelige valgmuligheter som eksisterer – men vel og merke er det viktig å innse at dette inkluderer implisitte så vel som eksplisitte valg. Selv enkle handlinger eller ubevisste bevegelser er del av mulighetsrommet og kan igjen generere nye muligheter.

Hver av personene i teksten kan sies å ha sine egne mulighetsrom. Viktige forutsetninger er situasjonen relatert til deres kropp, fysiske omgivelser og naturlige/tekniske forhold for øvrig. Her kan også ulike redskaper komme inn. Et enkelt litterært grep består i å introdusere ulike objekter ("artefakter") som ene og alene har som oppgave å bringe handlingen videre. For eksempel en dør eller vei som lokaliseres i rette øyeblikk, et redskap, våpen eller et hvilket som helst type objekt som gis en funksjon som kan endre situasjonen. Litterært sett spiller det mindre rolle hvor denne funksjonen er plassert. Her kan vi se at skillet mellom kropp og omgivelser kan brytes ned; en amputert hånd erstattet av en protese vil endre mulighetsrommet både på åpenbare og mer subtile måter. Som vi har sett, gjelder det samme for kroppslige endringer. Vi kan således forestille oss at selv en kroppsdel kan ta funksjonen som en handlingsdrivende artefakt selv om den er en naturlig (eventuelt transplantert) del av en persons kropp. Slike ting befinner seg imidlertid i ytterkantene av målestokken. Jeg understreker dem fordi de viser spennvidden i

alt som spiller inn med henblikk på mulighetsrommet. Alle andre (og mer normale) kroppslige, tekniske og sosiale faktorer vil også selvfølgelig spille en viktig rolle.

De mulighetene som etableres må også relateres til hver persons forståelse av dem. Intet handlingsgrunnlag kan forstås som rent objektivt og uavhengig av kulturell bakgrunn og lignende forhold. Det aktuelle mulighetsrommet er følgelig avhengig av en rekke kontekstuelle faktorer, som kjønn, seksualitet, alder, nasjonalitet, etnisitet, kultur og sosiale normer. Dette kompliseres ytterligere av aksens tekst/leser. Historiens egen logikk eller "intensjon" (i den grad vi kan si noe om denne) må ses i forhold til den kontekst den ble produsert innenfor, og tilsvarende må derfor sies om mulighetsrommene til de litterære personene. Leserkonteksten på sin side er nødvendigvis basert i en konkret historisk og kulturell situasjon som vil variere fra produksjonskonteksten i større eller mindre grad.

Det er derfor like umulig å komme fram til noen objektiv eller komplett beskrivelse av et mulighetsrom som å angi en endelig tolkning av en tekst som sådan. Hva vi imidlertid kan gjøre, er å ta utgangspunkt i visse aspekter ved den fiktive verden som teksten presenterer. Dermed kan vi formulere ulike tolkninger av de aktuelle mulighetene og hvordan disse endres i løpet av historien.

Eksempelvis kunne Kafkas *Prosesen* tolkes som et skråblikk på de byråkratiske forholdene i Praha eller Østerrike-Ungarn spesielt, eller i det moderne samfunn generelt – og dermed kunne man lese Josef K.'s mulighetsrom i forhold til dette. En slik type tolkning tar likevel utgangspunkt i visse antagelser om tekstens produksjonskontekst, pluss at denne konteksten på en måte antas representert eller "gjengitt" av teksten., slik at man kan ende opp med å hevde at teksten gjenspeiler visse trekk av Kafkas egen situasjon. Men ingenting i forholdet mellom tekst og virkelighet lar oss definitivt konkludere at et slikt samsvar eksisterer. Dermed kan det være like så naturlig å la den fiktive verdens spesielle (og separate) eksistens danne rammen for vår forståelse av de mulighetsrom den inneholder. Da må vi medgi at vi bare kan tolke deler av disse basert på vår egen forståelse, uten å nødvendigvis kunne basere dem på konkrete paralleller til virkeligheten. Her er det tydelig at vi interpreterer så å si med én fot i den virkelige og én i den fiktive verden.

Er det dermed slik at vi ikke kan si noe bestemt om mulighetsrommenes karakter? Jo, jeg vil hevde at vi kan skissere dem til en viss grad, men kun gjennom beskrivelser som nødvendigvis er ganske begrensede i forhold til temaets kompleksitet.

I visse former for historier (detektivhistorier, spionromaner eller lignende) kan det være spesielt tydelig hvordan mulighetsrommene for ulike aktører karakteriseres av veldefinerte og konkret beskrivbare handlinger. Hvert valg kan ses som tilstandsendrende

handlinger som resulterer i en ny situasjon som utgjør rammen for nye valg. Med basis i en slik tankemåte kan vi tenke oss en modell basert på logiske skjema eller beslutningstrær hvor en serie konkrete valg representerer en unik sti gjennom de tilgjengelige valgene. Hver person som foretar sine valg vil preges av sine beslutninger gjennom hva han eller hun opplever og hva slags kunnskap som tilegnes underveis. Åpenbart vil en slik modell synes mer eller mindre passende alt ettersom hva slags type historie teksten beskriver. Jo mer handlingsdrevet den er, jo mer av historien kan en slik modell beskrive. Men enhver tekst har et historienivå, og så fremt den inneholder personer som gjør valg, kan denne type modell benyttes.

Dette utelukker imidlertid ikke at det kan finnes alternative metoder for å tilnærme seg samme tekst, og formålet med dette resonnementet er heller ikke å begrense analysen til å benytte slike modeller, snarere bare å påpeke at denne tilnærmingen er tenkbar og kan tjene til å beskrive det aktuelle mulighetsrommet. Dette etablerer med andre ord det andre ledd i resonnementet, med andre ord steget fra navigasjonen i den fiktive verden til de litterære personenes mulighetsrom.

Tredje ledd: Fra mulighetsrom til diskurs

Fra et slikt konsept om mulighetsrom relatert til tekstens personer, vil jeg etablere en kobling til diskursen. Siden diskursen i stor grad representerer en lineær organisering av teksten opp imot leserens tolkningsprosess, er det da naturlig å se på hva tekstens personer og deres mulighetsrom har å si for diskursen og tolkningen av teksten som helhet. Imidlertid lar ikke dette seg skille fra et leserperspektiv, da en forståelse av de ulike mulighetsrommene kun kan oppnås gjennom leserens tolkning og eventuelle forening av dem i én konsistent verdensoppfatning, om så er mulig.

Wolfgang Iser's resepsjonsetikk definerer tekst og leser som to størrelser som begge er med på å forme leseropplevelsen. Dette gir opphav til en dialektisk prosess som stadig korrigerer seg selv gjennom å preges av kontinuerlig endrede antesipasjoner og retrospeksjoner.

Medan förväntningarna kontinuerligt kan modifieras och bilder kontinuerligt expanderas, kommer läsaren, om än omedvetet, att sträva efter att passa samman allting i ett bestämt mönster.

[...]

Processen är klart hermeneutisk. Texten tvingar fram bestämda förväntningar som vi i vår tur projicerar på texten på ett sätt som reducerar de polysemantiska möjligheterna till en enda tolkning i överensstämmelse med de uppväckta förväntningarna, varvid vi extraherar en individuell, konfigurativ mening.

(Iser 1992: 329-30).

Iser snakker her om en leserforståelse av alt som skjer i en tekst, mens mitt fokus er på en spesifikk del av dette – de fiktive personenes mulighetsrom. Det bør være klart at også disse er noe som må forståeliggjøres gjennom teksten, slik at leseren skal kunne nå en tolkning av dem. Personene kan sies å representere hvert sitt interne blikk på tekstens verden, og disse perspektivene, samt de handlinger de gir grunnlag for, må kunne tolkes og forstås på lik linje med alle andre aspekter ved teksten. Gjennom sitt interpretasjonsarbeid får leseren muligheten til å tenke seg hver enkelt persons utgangspunkt og motivasjon, og kan dermed danne seg en mulig forklaring av deres handlinger, sett i forhold til den fiktive verden de befinner seg i.

Hvis det i det hele tatt skal være mulig for leseren å komme fram til en eller annen tolkning av teksten som helhet, må det eksistere muligheter for konsistente beskrivelser av det komplette bildet. Uten å kreve at enhver handling skal være forklart i detalj, må leseren i alle fall kunne forestille seg *mulige* forklaringer på de ulike personenes valg og oppførsel som synes å gi mening. Disse mulighetene brytes imidlertid mot hverandre. Selv om man velger én mulighet, ligger andre alternativer klare så snart den første skulle vise seg å ikke stemme.

När vi utarbetar ett sammanhängande mönster i texten kommer vi att finna vår "tolkning" hotad genom närvaron av andra tolkningsmöjligheter och nya områden av obestämbarhet uppstår (...). I t ex ett romanförlopp hittar vi ibland karaktärer, händelser och bakgrund som tycks förändra sin betydelse. Vad som verkligen händer är att andre "möjligheter" mera kraftfullt börjar dyka upp, så att vi blir medvetna om dem.

(Iser 1992: 333).

En av årsakene til disse forandringene er at det komplekse saksforhold som teksten utgjør sammenpresses og kanaliseres via en lineær tekststrøm som kun kan presentere de ulike hendelsene i én konkret rekkefølge. Et sett hendelser og en mengde personer med deres muligheter, som i utgangspunktet kunne skildres på utallige måter, blir redusert til én beskrivelse i en bestemt sekvens og med en viss form. Nettopp dette er diskursens funksjon. Og dermed kan jeg skissere den teoretiske koblingen fra start til mål som jeg tidligere har antydnet. Dette vil fullføre resonnementet som er forbundet med den navigasjons-relaterte strategien.

Diskursen skal tross alt konstruere en forståelig bro fra begynnelse til slutt. Vel kan ulike personers motiver virke uforståelige gjennom store deler av teksten, men hvis de fremdeles virker like uforståelige etter lesningens slutt, står dette i klar motsetning til leserens behov for forståeliggjøring. Rekkefølgen dette presenteres i avgjør hvordan de ulike personenes muligheter blir forstått. Det er klart at teksten kan velge å ignorere et slikt behov,

men dette er i så fall et poeng i seg selv som teksten kommuniserer til leseren, noe som utgjør et brudd med leserens initiale forventninger.

Dette betyr simpelthen at de ulike mulighetsrommene (og det de er basert på) spiller en rolle for diskursen sett i forhold til leserens tolkningsbehov. Leserens forventer at diskursen organiserer de ulike mulighetsrommene på en konsistent og forståelig måte i forhold til hverandre. Riktignok kan den velge å rette seg etter dette behovet eller å stå i spenning til det. I begge tilfeller vil den i alle fall forholde seg til de aktuelle mulighetsrommene på en eller annen måte.

Dette poenget kan vi også se i et hermeneutisk lys: Diskursen former leserens sekvensielle observasjon av hendelser i forhold til en hermeneutisk prosess hvor hvert tekstfragment påvirker forståelseshorisonten og resulterer i små eller større endringer i leserens antagelser om ulike muligheter for hver av de fiktive personene samt for teksten som helhet.

Vi kan dermed snakke om forventningshorisonter både med henblikk på teksten som sådan samt for de ulike personene i den. Leserens på sin side kan sies å stå i sentrum for en omfavnende forventningshorisont som omfatter alle andre horisonter. Forståelsen av de fiktive personenes mikro-horisonter vil gjennom lesningen innordnes i leserens egen horisont. Dette skjer i forhold til de ulike mulighets- og handlingsrom som utvikles gjennom lesningen. Leserens vil nødvendigvis også forvente at disse mulighetsrommene vil forenes mot slutten av lesningen til å samsvare med et globalt mulighetsrom som tilsvarer teksten som helhet, sett i forhold til en avsluttet, komplett lesning. Vel og merke har dette å gjøre med en *mulig forklaring* av historiens elementer snarere enn noen endelig tolkning. Leserens vil ikke forvente at alt får noe fasitsvar, men at det finnes en eller flere forklaringer som kan forene tekstens elementer. På bakgrunn av dette kan leseren velge en tolkning for teksten som helhet. Åpenbart vil det kunne finnes hull i en slik tolkning, altså elementer som ikke er forklart eller som ikke lar seg forklare, men dette er i så fall noe som teksten må sies å framheve nettopp gjennom at det bryter med leserens forventninger. I alle fall kan vi konkludere med at diskursens ordning av disse valgene og hendelsene ikke skjer i noe vakuum, men relaterer seg nødvendigvis til de ulike mulighetene og mulighetsrommene til personene i dens fiktive verden.

Som jeg antydte i innledningen, kan vi også snakke om to ulike forventningshorisonter, det vil si én på historienivået og én på diskursnivået. Den sistnevnte angår altså forventninger relatert til diskursen som prosess, det vil si forventninger til hvordan den vil fortsette å organisere historien. Denne relaterer seg også nødvendigvis til

forventningene på historienivået, i den forstand at det er naturlig å forvente at handlingstrådene fra dette nivået videreføres i diskursen. Hvis en handlingstråd er foreløpig stanset opp eller forlatt, vil leseren naturlig forvente at diskursen vil returnere til denne tråden før eller senere, og kanskje knytte den sammen med historiens andre tråder mot slutten av teksten. Men tekster har svært ulike måter å håndtere slike forventninger på; alt fra lineære og parallelle framstillinger av handlingstrådene, til sekvensielle skifter mellom dem, til tilfeldige glimt eller utdrag plassert i baklengs kronologisk rekkefølge. Diskursen kan vel og merke også ignorere våre forventninger i den grad at den bryter eller til og med utelater en eller flere tråder. Men like fullt vil alle eksisterende forventninger rundt handlingstrådene på historienivået være relevant å ta i betraktning når man snakker om forventninger på diskursnivået.

Oppsummering

Med dette har jeg knyttet min tese om den fiktive verdens betydning for diskursen til noen teoretiske betraktninger som utdyper den og danner en basis for en innfallsvinkel som kan brukes i litterære analyser ved hjelp av to konkrete tolknings- eller analysestrategier. Jeg har primært fokusert på strategien relatert til navigasjon av to grunner; for det første at den inneholder det mest detaljerte resonnementet, for det andre at den vil utgjøre hovedfokuset for resten av oppgaven. Men i tillegg har jeg presentert en alternativ strategi basert på spørsmålet om metaforikk som jeg også vil støtte meg på i forhold til visse tekstutdrag. Til sammen utgjør disse en lese måte som jeg vil benytte meg av i de følgende kapitlene for å prøve ut tesen mot konkrete tekster.

Tidligere har jeg nevnt kontrasten mellom virkelighetsnære tekster på den ene siden og oppdiktete eller fantasi-baserte tekster på den andre, det vil si tekster som enten synes å matche virkeligheten eller stå i skarp kontrast til den. Vi kan beskrive dette som spennet mellom realisme eller fantasi, eller mellom realistiske og fantastiske tekster. Tilsynelatende utgjør dette en dikotomi mellom to ulike typer av verdensbeskrivelser. Men i lys av min innfallsvinkel bør det heller være naturlig å se disse som ytterpunktene på en kontinuerlig skala, på den måte at den glidende overgangen dem imellom karakteriseres av den fiktive verdens rolle i teksten, på bakgrunn av at teksten projiserer en egen og fiktiv verden uavhengig av om denne ligner vår kjente virkelighet eller ikke.

For å undersøke spennvidden i dette feltet, vil jeg i de neste kapitlene se på teksteksempler som befinner seg i ulike posisjoner på denne skalaen, det vil si at de aktuelle fiktive verdenene skiller seg fra hverandre i større eller mindre grad. Denne differansen vil

også utgjøre et godt utgangspunkt for å søke etter grunnleggende fellestrekk mellom ulike slag av fiktive verdener generelt. Men først og fremst er min intensjon å foreta en generisk analyse av tekster uavhengig av hvorvidt de har et realistisk eller fantastisk innhold.

Parallelt med de følgende analysene vil jeg vise hvordan den skisserte innfallsvinkelen konkretiserer og utdyper det teoretiske resonnementet jeg har gjennomgått så langt.

Kapittel 2: Brontë og Pever

Ulike former for realisme

Som vi har sett i forbindelse med Barthes' definisjon av virkelighetseffekten, etablerer den litterære beskrivelse en egen form for virkelighet gjennom sin rolle som litterært grep. Det må imidlertid antas at det finnes flere språklige virkemidler som her kan settes i spill for å produsere denne effekten, hvilket betyr at det som produseres ikke er kun én enkelt avgrenset ting som kan kalles den tekstlige virkelighet, men snarere et helt felt av tekstlige fenomener hvis omliggende grenser det kan være vanskelig å definere. I utgangspunktet brukes gjerne ordet "realistisk" om tekster hvor beskrivelsen synes å stemme overens med konvensjonelle forestillinger om virkeligheten. På den annen side peker virkelighetseffekten på muligheten for at både denne og andre typer tekster produserer sin egen virkelighet som ikke kan likestilles med "vår" virkelighet.

Den leksikalske betydningen av begrepet "realisme" er todelt, hvorav én er grunnleggende og den andre sjangermessig (hovedsakelig basert på en epokemessig sjangerforståelse). Av disse vil jeg fokusere på den førstnevnte, som *Litteraturvitenskapelig leksikon* formulerer slik: "realisme (av lat. *res*, 'ting'). 1. En form for litteratur som søker å fremstille eller representere en ytre virkelighet i verket. Realistisk litteratur vil fokusere på tingene, dvs. på den sansbare, «ytre» verden forfatteren inngår i." (Lothe 1999: 208-9). Det finnes imidlertid noen utfordringer forbundet med en slik definisjon. For det første henviser den til en form for mimetisk eller referensiell overensstemmelse mellom en tekst og den ytre virkeligheten som denne stammer fra. Men hvordan definere og avgrense denne virkeligheten? Definisjonen nevner også forfatterskikkelsen uten å differensiere denne nærmere, enda vi vet at for narrativ teori er forfatteren ingen uproblematisk størrelse – spesielt sett i forhold til de forskjellige synene som har kommet til uttrykk på ulike tidspunkt i litteraturteoriens historie (Lothe 1999: 79-80). Teksten selv gir ingen sikker kunnskap om den historiske forfatteren eller om den kontekst teksten ble produsert innenfor.

Det vi da står igjen med av definisjonen er to ting: For det første vendingen mot tingene som også ligger i begrepets etymologiske opprinnelse. For det andre det intensjonelle ved definisjonen ("søker å fremstille"). Realistisk litteratur kan sies å sikte etter et ideal om å beskrive virkeligheten "som den er", uansett hvor vanskelig det er å oppnå dette idealet eller simpelthen å definere hvordan det skulle være mulig. Vi kan si at realistisk litteratur *ønsker* å fokusere på tingene, og med det tingenes (virkelige) verden. Vel og merke befinner vi oss fremdeles på området for fiksjon, så dette må forstås som en *vending mot* virkeligheten

snarere enn en streng kobling til den. Det dreier seg mer om hva som *kunne* ha eksistert snarere enn hva som faktisk eksisterer eller har eksistert; om mulighet snarere enn realitet.

I dette kapitlet vil jeg ta for meg to tekster som begge kan sies å være realistiske, selv om de plasserer seg ulikt i forhold til dette begrepet. Emily Brontës *Wuthering Heights* (1847) kan regnes som en del av attenhundretallets realistiske sjanger, og med det en historisk tradisjon med mange krav til litterære virkemidler som jeg ikke skal gå inn på her. Men mer spesifikt kan denne romanens forhold til virkeligheten også regnes inn under den grunnleggende betydningen av realismebegrepet som jeg har antydnet. Jeg vil bruke denne boken som eksempel på min tilnærming til spatialitet samt som et utgangspunkt for et kjønnsperspektiv i diskusjonen av kroppens forhold til rommet. Dette vil utgjøre en fortsettelse og nyansering av min behandling av Caseys *Getting Back into Place* og menneskekroppen i et kjønnsmessig perspektiv.

Den andre teksten er *Life: A User's Manual* av Georges Perec, som opprinnelig ble utgitt på fransk i 1978. Jeg tar for meg boken i engelsk oversettelse. Det eksisterer også en norsk oversettelse, men jeg benytter den engelske simpelthen fordi det var denne jeg først fikk tak i. Som for mine andre litterære analyser, vil jeg ikke gå inn på noen språklig analyse. Denne oppgaven er primært teoretisk og sikter derfor ikke mot å gå i dybden på det språklige ved originaltekstene. Jeg vil fokusere på tekstens aspekter av temporalitet og spatialitet i forhold til begrepet om den fiktive verden, og se på hvordan denne bokens tilnærming til rom og virkelighet utvider diskusjonen fra forrige kapittel. Spesielt interessant vil være hvordan dens vektlegging av romlig projeksjon framfor tid og narrativ progresjon gjør den til et interessant eksempel i forhold til et tidlig teoretisk verk om spatialitet, nærmere bestemt Joseph Franks essay "The Idea of Spatial Form" som først ble publisert i 1945.

Kjønn som supplerende perspektiv

I forrige kapittel diskuterte jeg kropp i forhold til rom samt hvordan ulike kroppslige forskjeller eller endringer kan påvirke en persons forhold til rommet (eller verdenen) omkring. Mitt første tankeeksperiment ("undergrunns-eksempelet") om by versus land var beskrevet på en rimelig kjønnsnøytral måte, men etter den teoretiske diskusjonen om Casey og kropp i forhold til rom gikk jeg inn på to tekster av Kafka som begge hadde en mannlig hovedperson. På bakgrunn av et kjønnsperspektiv er det imidlertid på sin plass å inkludere begge kjønn i forhold til diskusjonen om kropp. I tillegg bør vi vokte oss mot betraktninger som behandler den mannlige kroppen som om den var samsvarende med mennesket generelt.

Med henblikk på Emily Brontës tekst vil jeg trekke inn Sandra Gilbert og Susan Gubars teoriverk *The Madwoman in the Attic*, hvis tittel rent konkret er inspirert av romanen *Jane Eyre* skrevet av Emilys søster Charlotte. Her holdes Rochesters gale kone Bertha Mason innesperret på loftet. Tittelen *Madwoman...* gir dermed assosiasjoner til restriksjoner kvinner lever og har levd under i mange sammenhenger. Som Michel Foucault har påpekt, representerer evnen til å kunne trekke grensen for hvem som er gale, og hvem som ikke er det, en makt over definisjonen av "normalitet" i dobbel forstand; bestemmelsen av både rasjonalitetens og samfunnets grenser.⁸ Å definere kvinnen som Den Andre på den måte som det henvises til i Gilbert/Gubars tittel, kombinerer både kjønn, rasjonalitet og normalitet – samt, interessant nok, rom. Hvis den aktuelle formuleringen hadde vært "den gale kvinnen i kjelleren", hadde krassheten i dette bildet lettere avslørt det nedrige i en slik innesperring, både i litterær og teoretisk forstand.

Det rent praktiske i å sperre noen inne i en kjeller sett i lys av arkitektur og sanitære forhold i Jane Eyres England ville riktignok betydd noe ganske annet enn en innesperring på loftet. I et historisk perspektiv kan vi ikke framstille kjeller og loft som likeverdige alternativer. Men i alle tilfeller gir loftet andre typer assosiasjoner enn kjelleren. Plasseringen på loftet gjør innesperringen tilsynelatende mer ambivalent: Loftet er stedet for gamle, forfalne ting; en støvete lagerplass for minner, men ikke direkte møkkete eller nedrig; uten direkte kontakt med jord. Det ligger hevet over de andre etasjene og etablerer en egen sfære. Den formen for galskap man kan assosiere med et slikt sted er av en person som lever i sin egen verden, innesperret så å si "i tårnet" og ute av kontakt med virkeligheten (og ser kanskje sine omgivelser gjennom et trangt, skittent, skjevt loftsvindu), snarere enn et frådende dyr i lenker. Man kunne argumentere med at dette bildet både benytter seg av og samtidig subverterer våre assosiasjoner rundt aksene opp/ned. Loftet eller "tårnet" er uten bakkekontakt, og dets beboer fratas muligheten til å skjelne mellom virkelighet og fantasi. Det representerer en egen form for romantisering som er like gjennomført som de eventyrene som begrenser prinsessens plass til fangenskap i tårnet i påvente av en reddende ridder. Jane Eyres "madwoman" Bertha er derimot både gal og allerede gift, og har ingen ridder i vente,

⁸ David Cooper formulerer det slik i sitt forord til *Madness and civilization*: "Foucault makes it quite clear that the invention of madness as a disease is in fact nothing less than a peculiar disease of our civilization. We choose to conjure up this disease in order to evade a certain moment of our own existence [...] Others are elected to live out the chaos that we refuse to confront in ourselves. [...] [Research] has moved round to the position that people do not in fact go mad, but are driven mad by others who are driven into the position of driving them mad by a peculiar convergence of social pressures." (Foucault 2001: viii).

bare døden. Vi ser at en innesperring av en slik type kan sies å henge sammen med en definisjonshandling som setter henne både utenfor samfunnet og den familiære sfære som er knyttet til husets kjerne. Slik settes hun utenfor all tilregnelighet.

Wuthering Heights

Jeg vil ta for meg Emily Brontës *Wuthering Heights* gjennom å primært se etter en tilsvarende type av romlige markører som angir innesperring eller bevegelsesfrihet. I denne romanen ser vi tydelige restriksjoner i de kvinnelige personenes romlige muligheter. Det teoretiske spørsmål om navigasjon som jeg tidligere har beskrevet må også forstås til å omfatte *mangel* på navigasjonsmuligheter. Subjektets forhold til rommet kan preges av faktisk bevegelse, mulighet til bevegelse eller mangel på samme; alle disse alternativene står i spenning til rommets utstrakte natur, all den tid man ikke kan være flere steder på en gang. Selv når man står stille, kan man projisere en bevegelse, enten det skjer i form av et uttalt ønske eller simpelthen en ren mangel; man beveger seg for eksempel ikke mot solen, men blir hvor man er.

Første kapittel av *Wuthering Heights* åpner med at rammefortelleren Mr. Lockwood introduserer den "tragiske helten" Heathcliff og den geografi som omgir ham på denne måten:

1801 – I have just returned from a visit to my landlord – the solitary neighbour that I shall be troubled with. This is certainly a beautiful country! In all England, I do not believe that I could have fixed on a situation so completely removed from the stir of society. A perfect misanthropist's Heaven: and Mr Heathcliff and I are such a suitable pair to divide the desolation between us. (Brontë 2000: 1.)

Lockwood har leid Thrushcross Grange, den staseligste av Heathcliffs to gårder, som selv innskrenker seg til å bo på *Wuthering Heights*, det stedet hvor han vokste opp som hittebarn hos Earnshaw-familien. Herdet av den behandling han har fått, synes det som om han lever kun for å fullføre sin hevn over både Earnshaw- og Linton-familien (sistnevnte eide opprinnelig Thrushcross Grange) for den rolle de spilte i å skille ham fra hans eneste kjærighet, den jevngamle Catherine Earnshaw.

Når teksten beskriver landskapet rundt de to gårdene som "a beautiful country" og deretter "a perfect misanthropist's Heaven", er det for det første et distanserende grep som bringer fortellerstemmen i forgrunnen. Egentlig har romanen to fortellere; den andre er Nelly (Ellen) Dean, som kvantitativt er den mest dominerende, der hun forteller historien til Lockwood. Sistnevnte kan således sies å være en slags surrogat-leser – av en fortelling fortalt av en kvinne. Ifølge John S. Whitleys forord er Lockwood en person som mangler en

viss dybde: "He hears the tale while recuperating from illness and sees it as a kind of popular novel, or perhaps a long-winded version of one of the old demon-lover ballads [...] He begins the novel as a social creature whose avoidance of society is plainly a theatrical gesture" (Brontë 2000: XII).

Det første avsnittets "a beautiful country" framstiller Lockwood som en naturromantiker som søker ensomheten i natur urørt av mennesker. Kontrasten mellom dette og realiteten skinner imidlertid igjennom. Den er både en "misanthropist's Heaven" og en "desolation". Slik denne ødemarken blir beskrevet i religiøse eller bibelske termer, kan vi helt fra starten skjelne en mørkere undertone. Hvis det med ordtaket er sant at én persons himmel er en annens helvete, stemmer dette i desto større grad for en misantrops Himmel. Metaforen bringer tankene over på et utstrakt, øde Helvete som omgir de to gårdene; den "desolation" som Heathcliff og Lockwood deler imellom seg. Det er knappest tilstrekkelig å oversette dette ordet med ødemark; "desolation" henger også sammen med "desolate" som betyr både øde/forlatt og ensom/ulykkelig. Man skulle tro at en eksistens på et slikt sted ville preges av håpløshet like mye som isolasjon.

Gilbert og Gubar peker i sitt kapittel "Looking Oppositely: Emily Brontë's Bible of Hell" spesielt på det religiøse aspektet, men samtidig på det faktum at det er langt fra er klart at Thrushcross Grange skal representere himmelen og Wuthering Heights helvete:

That *Wuthering Heights* is about heaven and hell, for instance, has long been seen by critics, partly because all the narrative voices, from the beginning of Lockwood's first visit to the Heights, insist upon casting both action and description in religious term, and partly because one of the first Catherine's major speeches to Nelly Dean raises the questions "What is heaven? Where is hell?" perhaps more urgently than any other speech in an English novel: [...] Which of the two worlds of *Wuthering Heights* (if either) does Brontë mean to represent the truly "fallen" world? (Gilbert 1984: 253.)

Spennet i metaforen etablert rundt "a perfect misanthropist's Heaven" og "desolation" gjør at den metafor-relaterte tolkningsstrategien fra mitt første kapittel kan trekkes inn her.

Motsetningen mellom himmel og helvete speiles i tilstedeværelsen av en hel rekke dikotomier som preger romanen fra begynnelse til slutt. Dette kan ikke innskrenkes til det innholdsmessige område, men er også et strukturelt prinsipp som kommer til uttrykk på diskursnivået. Det er sentralt at romanen organiserer sine diskursive elementer på en måte som ikke sorterer de dikotomiske motsetningene fra hverandre, men snarere sammenfletter dem i den grad at der hvor ett aspekt av en dikotomi eksisterer, vil dets motsetning opptre intimt forbundet med det, slik at de i teksten presenteres nærmest som to sider av samme sak.

For å returnere til tråden rundt rom og navigasjon, ser vi at det omliggende landskapet utgjøres av 'heier' eller 'lyngheier' ("moors"), sparsomt bevokst av lyng og busker.

Geografisk er det relativt sett små høydeforskjeller, men landet bølger opp og ned, og Wuthering Heights ligger på en høyde i forhold til Thrushcross Grange. Det alluderes også til en høydeforskjell i Heathcliffs navn, som ifølge Whitley "suggests both horizontal and vertical associations, and the freedom to move between the two" (Brontë 2000: XIII). Han representerer noe fritt og farlig som truer de andre personene i fortellingen. Hans navn gir allusjoner til en klippe midt på heiene, eller et stup eller avgrunn som overraskende dukker opp foran våre føtter. Dette speiler heienes forræderiske karakter, som gjør dem til et slags farefullt hav som skiller de to gårdene fra hverandre; to ubevegelige punkter i et bølgende, usikkert omliggende kaos – som to skjær som reisende kan komme til å kastes imot. Dette kommer spesielt til syne i Lockwoods andre tur, der han på utfarten:

[...] had half a mind to spend it by my study fire, instead of wading through heath and mud to Wuthering Heights. [...] I took my hat, and, after a four miles' walk, arrived at Heathcliff's garden just in time to escape the first feather flakes of a snow-shower.

On that bleak hilltop the earth was hard with a black frost, [...]
(Brontë 2000: 5).

Etter hans ankomst blir han fortalt at han ikke kan returnere med det samme, grunnet landskapets farefulle natur: " 'I wonder you should select the thick of a snowstorm to ramble about in. Do you know that you run a risk of being lost in the marshes? People familiar with these moors often miss their road on such evenings [...]' " (Brontë 2000: 7).

Etter å ha blitt konfrontert med flere typer fiendskap mellom beboerne, og blitt spesielt sjokkert og frastøtt over Cathys (Catherine #2) aggressive oppførsel, har Lockwood en drøm om Catherine Earnshaw (Catherine #1) om natten, og prøver i en oppjaget sinnsstemning å komme seg hjem igjen. Han får store vanskeligheter og ender nærmest opp som en skipbrudde på heienes nakne "hav" etter at Heathcliff guider ham bare et stykke på veien:

My landlord hallooed for me to stop, ere I reached the bottom of the garden, and offered to accompany me across the moor. It was well he did, for the while hill-back was one billowy, white ocean; the swells and falls not indicating corresponding rises and depressions in the ground: many pits, at least, were filled to a level; and entire ranges of mounds [...] blotted out from the chart [...]

We exchanged little conversation, and he halted at the entrance of Thrushcross park, saying I could make no error there. [...] The distance from the gate to the Grange is two miles: I believe I managed to make it four; what with losing myself among the trees, and sinking up to the neck in snow: a predicament which only those who have experienced it can appreciate.
(Brontë 2000: 21-2).

Slik blir omgivelsene rundt de to gårdene framstilt som to isolerte hjemstavner (eller øyer) omgitt av en fiendtlig sjø. Dette kan ses som et bilde på tekstens struktur av dikotomisk motsetningspar med metaforisk spenning mellom ytterpunktene. (Metafor og struktur, og dermed diskurs, henger også her sammen.) For de personene som i historien får sitt bosted på Wuthering Heights, har dagliglivet sine egne former for fiendskap som gjør hverdagen til en kamp, mye av det forårsaket av Heathcliff selv. Det var hans ankomst til gården som hittebarn som skapte motsetninger i søskenflokkene Earnshaw, hvorav Hindley ble hans livslange fiende, mens Catherine kom ham nærmere og nærmere inntil hun tilsto overfor Nelly: "My love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath: a source of little visible delight, but necessary. Nelly, I *am* Heathcliff! He's always, always in my mind: not as a pleasure, any more than I am always a pleasure to myself, but as my own being." (Brontë 2000: 59).

Historiens kvinner blir offer for restriksjoner som skiller seg radikalt fra hva som gjelder for mennene. Dette gjelder både generelt og på det romlige område. Etter at Catherine gifter seg med Edgar Linton i den tro at hun aldri kan få Heathcliff, forlater hun Wuthering Heights for å slå seg ned på Thrushcross Grange (mens Heathcliff på sin side forsvinner og drar ut, viser det seg senere, for å gjøre karriere). De to gårdene ligger 4 miles fra hverandre, det vil si bare litt over 6 kilometer. Det oppstår interessante kontraster i beskrivelsene av denne distansen; dels som en gangavstand, dels som rommet mellom to helt ulike verdener. Hindley forfaller i alkoholisme og spillegalskap, og Nelly mister helt kontakten med hans sønn Hareton: "Much against my inclination, I was persuaded to leave Wuthering Heights and accompany her here. [...] I told the master he got rid of all decent people only to run to ruin a little faster; I kissed Hareton goodbye; and since then he has been a stranger" (Brontë 2000: 64).

Når Heathcliff kommer tilbake etter flere års fravær, forsterkes motsetningene ytterligere. Han gifter seg med Isabella Linton mot hennes fars ønsker, et ekteskap som nærmest umiddelbart transformeres til et slags fangenskap. Catherine på sin side drives inn i en nærmest selvforskyldt galskap utløst av det faktum at Edgar, hennes mann, nå forbyr henne å ha noe med dem å gjøre:

And, Nelly, say to Edgar, if you see him again tonight, that I'm in danger of being seriously ill. I wish it may prove true. He has startled and distressed me shockingly! I want to frighten him. [...] Well, if I cannot keep Heathcliff for my friend – if Edgar will be mean and jealous, I'll try to break their hearts by breaking my own. (Brontë 2000: 84-5.)

Galskapen går på tross av Nellys skepsis raskt over fra å være tenkt til å bli ekte. I et delirisk anfall får Catherine en forestilling som ytterligere understreker splittelsen mellom familiene og gårdene som to ulike verdener:

I pondered [...] and, most strangely, the whole last seven years of my life grew a blank! [...] But, supposing at twelve years old, I had been wrenched from the Heights, and every early association, and my all in all, as Heathcliff was at that time, and been converted at a stroke into Mrs Linton, the lady of Thrushcross Grange, and the wife of a stranger: an exile, and outcast, thenceforth, from what had been my world
(Brontë 2000: 91).

I lys av Gilbert and Gubars kommentar ovenfor kan vi si at for Catherine representerte Wuthering Heights en uskyldstilstand som hun falt fra – og ned i Thrushcross Grange. Dette Fallet (med bibelske konnotasjoner) skjer altså fra en slags naturlig himmel til et regulert, patriarkalsk helvete som bare utgir seg for å være en himmel. Som med mange andre motsetningspar i denne romanen, snus det på hodet. Motsetningene er så sammenvevde at det er vanskelig å vite hva som er hva.

Etter Catherines død i barsel er det hennes datter Cathy som mange år senere gjør et tilsvarende feilgrep og reiser den motsatte veien – til Wuthering Heights – og blir mer eller mindre tvunget inn i et ekteskap med Heathcliff og Isabellas sønn Linton. Før denne reisen føler hun seg riktig nok fri (med basis i sitt trygge liv på Thrushcross Grange) til å forfølge sin initiale forelskelse i Linton: " 'I can get over the wall,' she said, laughing. 'The Grange is not a prison, Ellen, and you are not my jailer. And besides, I'm almost seventeen: I'm a woman.'" (Brontë 2000: 176).

Etter ankomsten til Wuthering Heights og på terskelen til ekteskapet forandrer Cathys situasjon seg radikalt. Heathcliff sperrer henne og Nelly inne til han får sin vilje gjennom. Dette koordineres med Edgar Lintons (Cathys far) dødsleie, slik at all mannlig støtte fratas henne. Etter at brudgommen Linton dør noe senere, går også dette oppholdet over i et rent fangenskap. Dette vises kanskje mest tydelig i Cathys svar til Lockwood der han tidlig i romanen besøker Wuthering Heights og ber henne om hjelp til å finne veien tilbake: " 'How so? I cannot escort you. They wouldn't let me go to the end of the garden wall.'" (Brontë 2000: 10).

Generelt kan vi si at romanen dekker store sprang i tid, men relativt få i rom. I hovedsak utgjøres dens fiktive verden av spennet mellom de to gårdene; to motsetningspoler i en lukket verden som både står imot og speiler hverandre. Både tematisk og i forhold til

romlige beskrivelser ser vi en dikotomisk ordning av tekstens elementer. Ut ifra et kjønnsperspektiv ser vi at flere kvinner foretar sine store (eller eneste) reiser i livet kun mellom disse gårdene, mens mennene står relativt sett langt friere. Rommet som teksten beskriver er med andre ord enda mer bestemmende for kvinnes totale virkelighet enn mennenes. Romanens fiktive verden er primært kvinnes verden.

Hva kan vi konkludere om Brontë i forhold til argumentasjonslinjene og de to strategiene som jeg la opp i første kapittel? Vi har sett at ulike sider ved det fysiske (kjønn, kropp, stengsler) kommer sammen for å definere både navigasjonsrommet og dermed mulighetsrommet som gjør seg gjeldende for hovedpersonene. Med utgangspunkt i Casey ser vi at kroppens spesifikke natur har en signifikant betydning for disse rommene. Hva slags konsekvenser har dette for diskursnivået?

Når det gjelder strategien relatert til metafor, har vi sett at den peker mot diskursen i lys av dens ordning rundt ulike dikotomiske motsetningspar. Hva angår strategien relatert til navigasjon, vil jeg knytte den til diskursen gjennom det at tekstens fokus på navigasjon og innesperring kan sies å ha en parallell i strukturen av diegetiske nivåer. Den type fortelling vi kunne vente oss fra en fange har to radikalt forskjellige sider, fra den stille, kontemplative nedtegningen i en dagbok på den ene side til fluktens hastige handlingstetthet på den andre. En flerdelt historie av en slik type må innrammes på en måte som kan føre fortellingens ulike deler fram til leseren. Både Nelly Dean og Lockwood utgjør slike rammer (eller fangevoktere) for historiens "egentlige" protagonister. Lockwoods aversjon mot den "fangede" Cathy bunner i hans tafatthet i å forsøke å selv fange henne. Den lille muligheten for at han selv skulle beile til henne materialiserer seg aldri; og i romanens siste del gjør Cathys og Haretons forsoning at den strukturen og det fengsel som har blitt opprettet, faller sammen. En av årsakene til at dette er så tydelig, er nettopp de omsluttende rammestrukturene som er opprettet gjennom de diegetiske nivåene. På dette punktet endrer også historiens fortellemåte karakter. Apropos perspektivet på galskap versus rasjonalitet som vi var inne på i forbindelse med Foucault, kan også tekstens fortellerposisjoner leses i et maktperspektiv. Både Nelly og Lockwood har gjennom sin fortellerrolle en definisjonsmakt over alle personer de omtaler – en makt som i Lockwoods tilfelle faller i grus mot slutten av teksten, i den grad at det er han selv som må flykte, ikke bare fra det geografiske stedet, men fra den endrede historien som nå er i ferd med å utspille seg der. Han makter ikke å bryte inn i dialogen mellom Cathy og Hareton, men bare viker unna – hvilket medfører at teksten forbigår i stillhet den nye historien eller dialogen disse to nå synes å være i ferd med å spinne seg imellom:

As they stepped onto the door-stones, and halted to take a last look at the moon – or, more correctly, at each other, by her light – I felt irresistibly impelled to escape them again; and, pressing a remembrance into the hand of Mrs Dean, and disregarding her expostulations at my rudeness, I vanished through the kitchen as they opened the house-door.
(Brontë 2000: 245).

Mot slutten av teksten ser vi altså at den dikotomiske og omsluttende – og tilsynelatende lukkede – strukturen som vi har identifisert i relasjon til mine to analysestrategier synes likevel å peke hinsides seg selv og hinte mot sin oppløsning. Som jeg har vært inne på, danner den fiktive verdens spenninger grunnlag for en del av motsetningene som driver diskursen framover, og når disse spenningene går mot sin oppløsning, kommer dette til uttrykk både på historienivå og diskursnivå. Tesen om den fiktive verdens rolle for diskursnivået synes altså til en viss grad å samsvare med Brontës tekst.

Life: A User's Manual

Som nevnt vil jeg ta for meg Georges Perecs tekst *La vie mode d'emploi* i engelsk oversettelse. Dette er en roman (om den kan kalles det) som handler om de ulike beboerne i en parisisk bygård, 11 Rue Simon-Crumbellier. Foruten at denne gaten er oppdiktet, er beskrivelsen av Paris slik leseren vil forvente. På den annen side er de utallige fortellingene som til sammen utgjør teksten åpenbart av fiktiv karakter. For øvrig er teksten strukturert etter bygårdens egen sammensetning, med andre ord har den en spatial struktur. Kapiteltitlene tilsvarer navn på værelser, trapper, leiligheter og andre typer rom i bygningen. De fleste værelsene i hver leilighet behandles for seg, slik at historien om de ulike rommene samt deres beboere er spredt rundt omkring i teksten. Denne strukturen er tydelig allerede i innholdsfortegnelsen (eksempelvis ser vi her blant annet de to første av i alt fem kapitler om Madame Moreau og hennes leilighet):

PART ONE	
One	On the Stairs, 1
Two	Beaumont, 1
Three	Third Floor Right, 1
[...]	
Twenty	Moreau, 1
Twenty-One	In the Boiler-Room, 1

PART TWO

Twenty-Two

Twenty-Three

Entrance Hall, 1

Moreau, 2

(Perec 2008.)⁹

Diskursen utgjør et tverrsnitt gjennom bygningen på et bestemt tidspunkt, nærmere bestemt like før klokken åtte om kvelden den 23. juni 1975. Bygningen er så å si frosset i tid, og tekstens synsvinkel tar utgangspunkt i dette punktet fra begynnelse til slutt, som et øye som både ser alt i nåtidspunktet, men er vendt mot fortiden og skuer over hele bygningens historie. Derfor er teksten grammatisk sett også delt mellom nåtid og fortid.

Hver del av bygningen beskrives inngående, av og til i den grad at alle fysiske ting (bilder, møbler, ulike objekter stuert unna i kjelleren) oppramsas i detalj. Det fortelles anekdoter og historier om beboerne og viktige personer og episoder i deres liv. Noen fortellinger virker nøkterne, mens andre er fulle av eksotiske og nær sagt utrolige opplysninger. Detaljrikdommen blir såpass overveldende at teksten i stor grad føles mer som en samling fortellinger enn én roman. (På forsiden av den franske originalutgaven står det også "romans" i flertall. Tittelsiden inne i min engelske utgave fra Vintage forlag har oversatt dette med "Fictions".)

Imidlertid finnes det noen lange tråder som binder teksten sammen og gir den karakter av et helhetlig verk. En gjennomgang av noen av disse vil dermed ta plassen et helhetlig handlingsreferat eller sammendrag ellers ville ha fått. I tillegg berører de et knippe av fortellinger som burde være tilstrekkelig til å gi et inntrykk av bokens anekdotiske karakter.

For det første utgjør selve romantittelen åpenbart en helhetlig ramme for teksten. Ikke bare angir den livet som et sentralt tema, men vinkler dette gjennom bildet på en slags "bruksanvisning" eller brukermanual. – Skjønt rent bokstavelig betyr "mode d'emploi" snarere "bruksmåte". Nå ser jeg ikke bort ifra at uttrykket totalt sett også betyr "bruksanvisning", men det er verdt å merke seg at det franske uttrykket mangler vektleggingen av en "anvisning" eller tekstlig presentasjon. Det sier ikke "anvisningen for..." eller "manualen for...", men rett og slett "bruksmåte". Med andre ord er det på fransk bare implisitt at boken selv skulle representere en anvisning for hvordan man skal leve, og ikke gjort eksplisitt som i den engelske oversettelsen. Man kunne kanskje heller oversette tittelen

⁹ Sitatet er fra innholdsfortegnelsen og har intet sidetall, men befinner seg i likhet med introduksjonen ("Preamble") som jeg kommer til nedenfor, helt i starten av boken.

med "livets bruksmåte" eller en omskriving som for eksempel "livet og hvordan leve det". I alle tilfeller er livet som helhet (fødsel, levetid og død) behandlet på mange måter i teksten. De historiske tilbakeblikkene gjør at størsteparten av et menneskeliv gjerne oppsummeres i korte trekk, mens det er de små enkeltepisodene som får størst plass i skildringen.

For det andre er en "Preamble" som inneholder en introduksjon om puslespillbygging plassert før bokens første kapittel. Den befinner seg følgelig utenfor hoveddelen eller hovedinnholdet. Introduksjonen har en essayistisk stil og går i dybden på det å lage, og legge, puslespill, og framtrer i utgangspunktet som en faktaopplysning som gir leserne en bakgrunn for lesningen. Vel underveis merker man at puslespill er et viktig tema i boken. Et godt stykke ut i boken, på sidene 189-91, gjentas så teksten fra "Preamble" ord for ord, nå som et ledd i betraktningene om én av bokens sentrale personer, den tilbaketrukne millionæren Bartlebooth. I utgangspunktet betyr "preamble" forord eller introduksjon, men nå blir det klart at denne fungerer snarere som et slags utklipp eller smakebit fra teksten selv. Dens funksjon er som et sitat eller en slags epigraf, men her tatt fra verket selv. Det kan ikke helt regnes som et frampek eller prolepse, siden introduksjonen ikke kan sies å inngå i den narrative helheten. Et relevant begrep her kan være det franske *mise-en-abyme*, med andre ord "en miniatyrkopi av en tekst innlagt i en annen tekst, en tekstdel som reflekterer eller avspeiler ett eller flere aspekter ved hele teksten" (Lothe 1999: 161). Denne "Preamble" er nettopp en slik tekst, vel og merke gjengitt i romanen selv. Her framstår utklippet mer som en bit av et puslespill som er trukket ut av sammenhengen og som leseren først kan sette på riktig plass så snart lesningen kommer fram til dette stedet i diskursen. I alle fall vitner tekstbitens plassering helt i begynnelsen om at puslespill er et overordnet tema. Det er også interessant at puslespill generelt og følgelig også Perecs roman er ordnet etter spatiale mønstre.

Den tredje tråden jeg vil ta for meg består i at det på flere steder i teksten nevnes at ekteparet Altamont forbereder en årlig mottakelse for de andre beboerne. Tematisk sett knyttes dette tidlig til forholdene i deres ekteskap: "Monsieur Altamont is an international expert, virtually always away from Paris, and it even seems that this great reception is being held on the occasion of his annual return." (Perec 2008: 112). Mottakelsen er ett av ganske få elementer i teksten som viser framover mot tiden etter den datoen historien er satt. Den beskrives som en stress- og mulig konfliktfaktor. For eksempel blir det i kapittel 36 ("On the Stairs, 5") fortalt om Hermann Fugger, en tysk gjest og hobbykokk som ønsket å tilberede sin spesialitet (villsvinlår kokt i øl), "but the Altamonts angrily refuse" (Perec 2008: 166). Ekteparets sinne tyder på at det står mye på spill av stolthet og sosial anseelse i forbindelse

med mottakelsen. På grunn av henvisningene til evenementet og det faktum at det virker som om mange av beboerne vil delta (hele fem rom i Altamonts leilighet forberedes til resepsjonen), forventer leseren at den vil på en eller annen måte samle historiens ulike tråder. Men interessant nok stanser teksten før den når denne mottakelsen; den er ikke del av historien. Mange tråder blir derfor mer eller mindre hengende.

Historien om ekteparet Altamont selv framkommer først i deres siste kapittel, "Altamont 5". Her finner vi årsaken til at Cyrille er så mye borte fra familien: Hans datter Véronique, som tror at morens gamle ballettpartner Maximilien er hennes egentlige far, finner et gammelt brev fra Cyrille til hans kone, og dermed oppdager datteren at sannheten er den motsatte av det hun har trodd. Moren var på et tidspunkt riktignok gravid med Maximilien, men tok med Cyrilles hjelp abort, og har alltid siden bebreidet ham for å ha hjulpet henne:

Thenceforth you built your whole life on hatred and on the stale illusion of the sacrifice of your happiness. You will punish me till the end of your days for having helped you to do what you wanted to do and what you would have done in any case, even without my help. [...] But you only gave me [Véronique] so as to be able to reproach me all the more for having assisted in killing the other child, and you brought her up in the hatred of me, forbidding me to see her, to speak to her, to love her.

I wanted you for my wife, and I wanted your child. I have neither the one nor the other, and that has been going on for so long now that I have stopped wondering whether it is hate or love which gives us the strength to continue this life of lies, which provides the formidable energy that allows us to go on suffering, and hoping. (Perec 2008: 446-7.)

Slik slutter historien om Altamonts og med den også tråden som pekte fram mot deres store mottakelse. Det hele tegner et bilde av (to) liv levd atskilt, innenfor grenser som ble tidlig trukket opp og aldri overtrådt – som romlig sett kan sammenlignes med skilleveggene mellom de forskjellige leilighetene i en bygård hvor mennesker lever hver sine liv, av egen vilje isolert fra hverandre, innemurt i sin egen ensomhet. Dette kan riktignok kontrasteres imot det faktum at noen av beboerne har en god del kontakt, til og med samarbeid, spesielt i forbindelse med den følgende tråden:

Det fjerde jeg vil nevne er den eremittiske millionæren Percival Bartlebooth og hans prosjekt, som befinner seg i sentrum for tekstens fokus på puslespill og dermed kanskje kan sies å utgjøre bokens hovedhistorie. Bartlebooth definerte tidlig i sitt liv et prosjekt som skulle oppbruke hans rikdom og ikke etterlate seg noen spor. Planen var å først lære seg å male akvareller (vannfarger), deretter reise rundt i verden og male havnebyer og gi maleriet til Gaspard Winckler, en nabo i bygården. Winckler, som døde et par år før handlingens

nåtidspunkt, var en ekspert på å lage puslespill, og produserte puslespillmønstre i stigende vanskelighetsgrad. Dermed kunne Bartlebooth få stadig nye utfordringer ved å legge dem sammen igjen i løpet av de siste årene av sitt liv. Ikke bare skulle dette være et langvarig prosjekt, men det skulle fullstendig dominere hans tilværelse:

In other words, Bartlebooth resolved one day that his whole life would be organised around a single project, an arbitrarily constrained programme with no purpose outside its own completion. [...]

What Bartlebooth would do would not be heroic, or spectacular; it would be something simple and discreet, difficult of course but not impossibly so, controlled from start to finish and conversely controlling every detail of the life of the man engaged upon it.

(Perc 2008: 117-8.)

For å oppnå dette, skulle de ferdige puslespillene destrueres når de var lagt, og dermed utslette sporene etter prosessen etter hvert som den skred fram.

På bokens siste sider, idet teksten oppsummerer de forskjellige menneskene den har omtalt og deres gjøremål på det nøyaktige tidspunktet historien er satt; altså litt før klokken 20:00 den 23. juni 1975, avgår Bartlebooth ved døden sittende over ett av puslespillene – men på langt nær det siste av de han har fått produsert. Det er nesten lagt ferdig, men ikke helt. På ett eller flere steder i det han allerede har lagt, har han plassert biter feil:

Bartlebooth is seated at his puzzle [...] his head is very slightly tipped back, his mouth is half open, and his right hand grips the armrest of his chair whilst his left hand, lying on the table in a not very natural way, in not far short of a contorted position, holds between thumb and index finger the very last piece of the puzzle. [...]

It is the twenty-third of June nineteen seventy-five, and it will soon be eight o'clock in the evening. Joseph Nieto and Ethel Rogers are about to go down to the Altamonts'; on the stairs, porters have come for Olivia Norvell's trunks, and a woman from an estate agency is coming to have a late look at the flat Gaspard Winckler used to occupy, and a displeased Hermann Fugger comes back out of the Altamonts', [...]

Seated at his jigsaw puzzle, Bartlebooth has just died. On the tablecloth, somewhere in the crepuscular sky of the four hundred and thirty-ninth puzzle, the black hole of the sole piece not yet filled in has the almost perfect shape of an X. But the ironical thing, which could have been foreseen long ago, is that the piece the dead man holds between his fingers is shaped like a W.

(Perc 2008: 495-7.)

Bokstaven W kan stå for puslespillmakerens navn – Winckler. Bartlebooth var selv besatt av ideen om at Winckler hadde laget utfordringer for ham i stigende vanskelighetsgrad som en hevn for at Bartlebooth var forelsket i hans kone. Således vendes relasjonene mellom protagonistene innover mot hverandre til en sluttet enhet som knapt trenger noen

utenforliggende verden. Både mannen som lærte ham å male akvareller (Valène) og puslespillmakeren Winckler er beboere i samme bygård.

Bartlebooths prosjekt mislykkes i den grad at han ved sin død ligger 16 måneder bak tidsplanen. Flere problemer har oppstått underveis. Dels har hans syn blitt svekket med alderen. Prosjektet var ment å ikke være "heroic, or spectacular; it would be something simple and discreet" (Perec 2008: 118). Men en kunstkritiker som i en periode slumpet til å ha store ressurser til rådighet, tolket det som et slags mesterverk under utarbeidelse nettopp fordi det *ikke* var ment å produsere noe sluttresultat, og nærmest erklærte krig mot Bartlebooth for å få tak i noen av de ferdige akvarellene før de ble destruert. Dette henviser til det vanskelige, ja nærmest umulige, ved å legge opp en plan for et helt liv og klare å følge den. Ett av problemene her er selve det temporale aspektet, siden forutsetningene for gjennomføringen endrer seg underveis. Man kan spørre seg om det ikke er selve den narrative ideen bak prosjektet som blir avslørt som feilaktig – ideen om en slags "perfekt" selvreflekterende historie som tilsynelatende ikke skulle kreve noe utenfor seg selv.

Den femte og siste tråden jeg vil ta for meg er sentrert rundt maleren Serge Valène, som også hadde et altomfattende prosjekt. Han planla å male et bilde over bygården – hvilket ligner svært på Perecs eget prosjekt. Gjennom en uttømmende presentasjon av objekter ville han presentere en historie for hver av beboerne og dermed for bygningen som sådan. Valène får også et endelikt som ligner Bartlebooths – noen uker etter sistnevntes endelikt dør også han, avkreftet av sjokket etter å ha mistet sin gamle malerelev. Teksten kommer nå for første gang – i form av en epilog plassert utenfor kapittelstrukturen – til en beskrivelse av Valènes værelse, hvor hans lerret står så godt som blankt. Epilogen (og boken) ender slik:

A large square canvas with sides over six feet long stood by the window, halving the small area of the maid's room in which he had spent the largest part of his life. The canvas was practically blank: a few charcoal lines had been carefully drawn, dividing it up into regular square boxes, the sketch of a cross-section of a block of flats which no figure, now, would ever come to inhabit. (Perec 2008: 500).

Det er som om Perec beskriver både malerens og sitt eget (forfatter-)prosjekt samtidig, som om målet om å virkelig beskrive alt som finnes i en bygning som dette utgjør en fåfengt ambisjon, et prosjekt dømt til å komme til kort langt unna sitt mål, enda så rikholdig Perecs egen tekst er. Det er som om det hele er et vitnesbyrd om kunstens utilstrekkelighet, eller om selve det fåfengte ved ideen om en uttømmende beskrivelse av noe som helst, enten det skulle dreie seg om den store helheten eller mikroskopiske detaljer.

En annen parallell mellom prosjektene er at teksten på mange steder er presentert som om den representerer Valènes synsvinkel; hans tanker om bygården og alt i den. På disse stedene overtar han så å si fortellerrollen. (I tillegg til i det følgende sitatet vil vi se et annet eksempel på dette senere i oppgaven.)

Den tinglighet som gjennomtrenger boken er også tydelig i Valènes prosjekt. Hans påtenkte maleri måtte av nødvendighet avbilde minutiøse detaljer ved både større og mindre fysiske objekter, selv om dette faktisk ville kreve ubegrensede evner til fokusering og forstørrelse, til å skape et bilde så finkornet at det nærmest måtte ha en uendelig oppløsning.

He would be in the painting himself, in the manner of those Renaissance painters who reserved for themselves a tiny place in the midst of the crowd of vassals, soldiers, bishops, or burghers; [...]

He would be standing beside his almost finished painting, and he would be precisely in the process of painting himself, sketching in with the tip of his brush the minute silhouette of a painter in a long grey smock and a violet scarf, with his palette in his hand, painting the infinitesimal figurine of a painter painting, once again one of these nested reflections he would have wanted to pursue to infinite depths, as if his eyes and his hand had unlimited magnifying power.

He would paint himself painting, and already you would be able to see the ladles and knives, the serving spoons and door handles, the books and newspapers, the rugs, jugs, firedogs, umbrella stands, dishstands, radios, bedside lamps, telephones, mirrors, toothbrushes, washing lines, playing cards, cigarette stubs in ashtrays, [...] Gaspard Winckler's carved chest, [...] the Altamont's Chinese chairs and their precious tapestry depicting amorous old folk, [...] the curious coffee boxes¹⁰ in Bartlebooth's dining room [...] and all around the long procession of his characters with their stories, their pasts, their legends: [...]

(Perec 2008: 226-8.)

Det grandiose omfanget til malerens visjon, og dens overensstemmelse med bokens egen, blir framvist i all tydelighet idet sitatet ovenfor etterfølges av en liste over alle historiene som teksten har berørt opp til nå (bokens midtpunkt) og de som den kommer til å berøre i resten av de i alt 99 kapitlene. Epilogen om malerens død kan eventuelt ses som kapittel nummer 100.

* * *

Hvis jeg skulle forsøke å oppsummere bokens narrative struktur, er det faktum at de narrative trådene brytes eller vendes inn imot seg selv i realiteten en naturlig konsekvens av at det beskrevne miljøets temporalitet er frosset på et bestemt tidspunkt. Anekdotene fra de forskjellige beboernes fortid, foruten det faktum at mange av dem også skildrer prosjekter som feiler eller stanser opp og aldri bringes til fullendelse, kjennetegnes ved at de ikke på

¹⁰ De "merkelige kaffe-boksene" hos Bartlebooth representerer pakkene med puslespill Winckler lagde til ham basert på hans akvareller, som ligger klar til å åpnes og legges.

noen måte bringer den helhetlige historien videre rent narrativt eller temporalt; de kan derimot snarere forstås som bakgrunn for hver av de personene som vi ser frosset i tid. Den spatiale strukturen blir således hva som står igjen.

Det vil si at boken både representerer en tydelig projisering av et fiktivt rom, og samtidig en tinglighet som grenser til det realistiske. Trass i mange av fortellingenes usannsynlighet er det ingenting her som strider imot naturlovene eller av andre grunner er fullstendig utenkelig. De utgjør et lappeteppe av muligheter og tilfeldigheter som teksten har vevet sammen innenfor rammene av sin opptrukne spatiale verden. Tekstens tinglighet er også et sentralt og gjennomgående trekk; objekter av alle slag blir listet opp og inngående beskrevet. Det finnes her en nærhet til ting som frammaner en virkelighet som leseren meget godt kan se for seg. Dette er et av de klareste kjennetegnene ved Perecs fiktive verden.

Perec i forhold til tesen

Hvordan bør vi bedømme Perecs tekst i forhold til tesen og dens kobling til diskursnivået? Vi har sett at romanen fokuserer på en verden nærmest frosset på et bestemt tidspunkt. I tillegg trekker den ulike forhistorier bakover i tid. Idet tidslinjen i disse historiene når fram til nåtidspunktet, stanger de mot denne horisonten uten å komme videre. Dette danner utgangspunktet for tekstens synsvinkel (vendt mot fortiden, med ryggen mot framtiden), helt til den kommer fram til beskrivelsen av Bartlebooths død, som representeres av et komprimert tidsrom på noen få sekunder. Først helt mot slutten krysser historien over denne terskelen.

Selv om verdensbeskrivelsen i teksten kan deles mellom dette nåtidspunktet og de ulike anekdotene som slynger seg tilbake i fortiden, er det nåtidspunktet som danner utgangspunktet for den viktigste verdensbeskrivelsen i denne teksten, nemlig bygningen som rammen for beboerne. Og selv om denne beskrivelsen er utpreget romlig, mangler den heller ikke noe temporalt aspekt. For hver delhistorie stanser klokken idet den kommer til dette punktet, og tikker kun ytterst langsomt videre mot, og forbi, millionærens død. Det er idet siste kapittel slutter at han dør. (Faktisk er det først epilogen som går videre i tid og forteller om Valènes død noen uker senere.)

Bygningen er beskrevet fra et perspektiv som er situert rundt disse fåtall sekundene som nåtidssynspunktet spenner over. Inspirert av Genettes reduksjon av de mange bindene i Prousts *På sporet av den tapte tid* til setningen "Marcel becomes a writer" (Genette 1980: 30), kunne vi oppsummere Perecs fortelling i to ord: "Bartlebooth dør". I lys av en slik

sammenpresset temporalitet er det klart at det spatiale i denne teksten er minst like viktig, om ikke enda viktigere.

Diskursen i Perecs roman utgjøres med andre ord av en temporal oppstyking som understreker de ulike anekdotenes eller småfortellingenes løsrevne karakter i forhold til nåtidspunktet – et tidspunkt som snarere har en spatial enn en temporal utstrekning. På en måte gjenspeiler diskursen bygårdens romlige struktur og arkitektur. Bokens inndeling i kapitler som gjennomgår ulike deler av bygningen betyr at dens fiktive verden faktisk er langt mer direkte knyttet til diskursen enn i tradisjonelle romaner.

* * *

I 1945 utga teoretikeren Joseph Frank essayet *The Idea of Spatial Form*, som ble banebrytende i forhold til analyser av spatialitet i litteraturvitenskapen. Frank tar utgangspunkt i Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon* og dens skille mellom spatial malerkunst og temporal diktekunst. Selv argumenterer Frank imot disse skillelinjene. For det første observerer han at moderne lyrikk baserer seg på en poetisk metode som går i motsatt retning av Lessings analyse:

«An 'Image,'» [Ezra] Pound wrote, «is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time.» The implications of this definition should be noted: an image is defined not as a pictorial reproduction but as a unification of disparate ideas and emotions into a complex presented spatially in an instant of time. (Frank 1991: 11).

Dette øyeblikket av tid som Pound omtalte har nettopp ingen temporal utstrekning. Om det skal gi mening, må det følgelig tilsvare noe spatialt, og representere en romlig utstrekning.

I et annet eksempel peker Frank på at Marcel Prousts "rene tid" befinner seg utenfor tiden, eller rettere sagt representerer en sansning av tidens utstrekning komprimert ned til et tidsøyeblikk, hvilket nødvendigvis også må få et romlig uttrykk. "And, by the discontinuous presentation of character Proust forces the reader to juxtapose disparate images spatially, in a moment of time" (Frank 1991: 27.) Slik påviser Frank hvordan det poetiske helt generelt må forbindes med noe romlig, selv om dette ikke utelukker at det også har en temporal karakter.

Kvantitativt består størsteparten av essayet i en analyse av strukturen i Djuna Barnes' roman *Nightwood*, hvor de eneste narrative trådene Frank finner, løper rundt seg selv, ender opp ved sitt utgangspunkt, og gir helheten en nærmest symbolsk karakter. Og selv et symbol kan forstås som en romlig størrelse.

Nightwood does have a pattern – a pattern arising from the spatial interweaving of images and phrases independently of any time-sequence of narrative action. And, as in [Eliot's] *The Waste Land*, the reader is simply bewildered if he assumes that,

because language proceeds in time, *Nightwood* must be perceived as a narrative structure. (Frank 1991: 52).

Etter den ovenstående analysen av Perec kunne vi sagt noe tilsvarende om *Life: A User's Manual* som Frank sier om *Nightwood*. Forskjellen er kanskje at Perec gjør tekstens spatialitet og det narratives selvrefleksivitet enda tydeligere – som om han hadde omskrevet Franks omtale av Barnes til en programerklæring for seg selv – til å produsere en tekst som skjærer gjennom tidsdimensjonen og sprer seg utover i det romlige. Frank hevder at den moderne og modernistiske litteraturen tenderer til å vektlegge det spatiale framfor det temporale. Dette kan kanskje også sies å komme til uttrykk hos Perec.

* * *

Hva har dette å si for min tolkningsstrategi relatert til navigasjon og dens kobling til diskursen? For navigasjonsrommets del utgjøres bygården av en velkjent struktur. Leilighetene er lukkede enheter – som skuffene i en kommode. Navigasjonen naboene imellom er stort sett preget av å bevege seg ut av leiligheten, opp eller ned trappen, og enten ut på gaten eller til en nabos dør. Noe felles og sosialt rom må man altså forflytte seg ut av bygningen for å finne. Eksistensen i selve bygården hvor man lever sine liv er preget av oppdeling; en inngjerding av jeget i dets eget lille rom og en utestengning av alt annet. Det er som om selve livet oppdeles eller seksjonerer. Som objekt for en litterær analyse kunne man forestille seg en undersøkelse av de interne geografiske eller geometriske relasjoner leilighetene imellom. Hvem bor over hvem, det vil si i lys av aksen opp-ned? Man kunne også studere andre geometriske relasjoner. Perec tilnærmet seg derimot de forskjellige etasjene på en langt mer subtil måte, gjennom å benytte seg av et komplisert matematisk mønster for å velge hvilken rekkefølge de ulike rommene skulle beskrives i. Han gjorde sine valg basert på hvilke rutevalg en springer kan ta over et sjakkbrett, i hans tilfelle et 10 ganger 10 ruter stort brett – fordi bygården har 10 etasjer, kjelleren inkludert. Dermed motsatte Perec seg en enkel høydemessig beskrivelse av strukturen, enten ovenfra og ned eller omvendt. Hans narrative struktur utnytter på denne måten kompliserte geometriske relasjoner, som matematisk sett allerede eksisterte i den arkitektoniske strukturen, for å fokusere på hvert enkelt rom for seg, i form av et øyeblikksbilde i det tverrsnittet han skar gjennom rom og tid.

Sammensetningen av kapitler ligner dermed et komplisert puslespill, hvor løsningen er representert av denne formelen basert på sjakkspringeren. Puslespill representerer altså en gjennomgående metafor som er styrende for teksten som helhet, og nettopp diskursens

ordning av de enkelte delhistoriene. Her er det enkelt å benytte tolkningsstrategien knyttet til metaforer for å understreke hvordan metaforen strekker seg fra det innholdsmessige planet og direkte til struktureringen av diskursen. Den gjenspeiler blant annet både bygårdens og tekstens spatiale struktur. Dermed har vi allerede påvist én forbindelse fra den fiktive verden til diskursen når det gjelder Péc.

Men i forhold til navigasjonsspørsmålet, hvilke mulighetsrom gir bygningens struktur for beboerne? Her har jeg ikke plass til å analysere de ulike personenes valg i detalj, men generelt kan det sies at boken beskriver livet i en arkitektonisk struktur som med sine begrensede (og begrensende!) muligheter resulterer i at det utkrystalliserer seg en del enkle bevegelsesmønstre i trapp, korridorer og leilighetene. I kontrast til de rikholdige anekdotene synes livet i bygården å representere en slags sementering av livsmønstre i fastlagte spor hvor dagliglivets gjøremål år etter år har avsatt sine sedimenter i form av fastlagte vaner som både former og innskrenker framtiden. Anekdotene kan ses som opphavshistorier eller mytologier som leder fram til dagens status – en status quo som ikke ser ut til å ville endre seg i noen stor grad, annet enn gjennom å føre beboerne nærmere døden. Altså kan de sies å representere protagonistenes ungdom; en slags gullalder da muligheter fremdeles eksisterte – i kontrast til nåtidspunktets bofaste og statiske alderdom. Nåtidspunktet representerer på sin side en begrensning av muligheter. Mulighetsrommene forminskes; strukturen av tilgjengelige valg og indirekte muligheter gjennomgår en nedbrytningsprosess, lik en arkitektur som er i ferd med å falle sammen. Både bygningen og beboerne blir ofre for en aldringsprosess uten at teksten framviser særlig mange eksempler på en mulighetsskapende ungdomstilstand. Det kommer ingen ny vår for 11 Rue Simon-Crubellier. Derimot vises det til et byggeprosjekt som vil rive bygården og erstatte den med et mer moderne leilighetskompleks med en rekke forretninger i første etasje. Slik speiles Bartlebooths død i et varsel om bygårdens død.

Til forskjell fra dette representerer anekdotene og bakgrunnshistoriene en slags fri verden, en fortelling om reiser rundt om i hele verden; en masse fantastiske eventyr. Men disse ender opp i den mausoleumsaktige kommoden som bygården representerer. Den framstilles som en slags nekropolis stablet i høyden – som skuffene på veggen i et likhus, hvor hver skuff rommer en død person med sin forgangne livshistorie. Et slikt gravkammer utgjør rammen om hvert menneskes historie – som stedet man ender opp etter slutten av ens liv. Tekstens "nå" er situert rundt et dødsleie; Bartlebooth som stivner hen og dør på sin egen stol, bøyd over et puslespill. Et øyeblikk senere er leiligheten blitt en grav. Den avdøde puslespill beskrives slik:

It depicts a little port in the Dardanelles at the mouth of the river which the Ancient Greeks called Maiandros, the Meander. [...] Further behind, over the whole right-hand side of the watercolour, far inland, the ruins of an ancient city loom with surprising sharpness: [...] it is a crisscross of extremely narrow streets, a life-size model of an exemplary labyrinth made of blind alleys, backyards, crossroads, side streets, which girdle the remains of a huge and sumptuous acropolis surrounded by the remnants of pillars, crumbling arcades, gaping stairways opening onto collapsed balconies, just as if, in the heart of this now almost fossilized maze, this unforeseeable vista had been purposely concealed [...] A stormy, crepuscular sky, full of dark-red scudding clouds, dominates this immobile and leaden landscape from which all trace of life seems to have been banished.
(Perec 2008: 493-4.)

Her ser vi et spill av detaljer som virker bemerkelsesverdig nøyaktig når man tenker seg fra hvilken avstand perspektivet er satt. Detaljrikdommen kan sies å speile Valènes påtenkte maleri av bygården, med dets høye, nærmest uendelige, oppløsningsnivå. I tillegg merker vi oss at tekstutsnittets fokus på det labyrintiske: Havnebyen som er avbildet er plassert ved munningen av elven Büyük Menderes i Tyrkia som via sitt greske navn Maiandros (fransk Méandre) er opphavet til uttrykket *méandre* (eng. *meander*, *meandering*), som står for slyngning, buktning, eller i overført betydning en list (som i uttrykket "en slu list"). Det kan også stå for en digresjon, eller den form for omvei eller "sidesprang" man kan ta i fortellingen av en historie. Man kunne ha spurt seg om beskrivelsen av denne akvarellen i seg selv var en digresjon, men grunnet dens posisjon i teksten samt vektleggingen av labyrinter, er det snarere grunn til å tro at den tvert imot reflekterer tekstens egen karakter av en romlig, komplisert struktur som vender tilbake mot seg selv: En lukket labyrint, som ender opp som en ruin, en by for de døde – en nekropolis. Teksteksemplet representerer altså en (annen) variant av *mise-en-abyme* gjennom å speile diskursen som helhet og dennes måte å virke på.

Allusjoner til det underjordiske og dødsriket knytter Perec også til bygningen selv i et kapittel om heismaskineriet – en mekanisme som nærmest kan forstås som bygningens eneste livslinje, åren som bringer dens eneste livskraft, beboerne, opp og ned – fra inngangen og ut i dens ytterste (og innerste) gemakker. Valène har en detaljert fantasi om nettopp dette. Sitatet nedenfor (som blant annet er et uttrykk for hvordan Valène tidvis inntar en fortellerstemme, som en kunstner som lik Perec selv ser hele bygården utenfra), er på tross av dets uvirkelige, drømmende karakter interessant nok det eneste i boken som i detalj beskriver en større setting for bygården; dens omgivelser. Valène tenker seg disse omgivelsene spredt nedover i undergrunnen, slik at strukturens totalitet nærmest utgjør en gigantisk pyramide, hvorav bygården er den eneste lille spissen som stikker opp av jorden:

Sometimes he imagined the building as an iceberg whose visible tip included the main floors and eaves and whose submerged mass began below the first level of cellars: stairs with resounding steps going down in spirals; long tiled corridors, their luminous globes encased in wire netting, their iron doors stencilled with warnings and skulls; [...]

Lower down there would come a gasping of machinery, in depths momentarily glimmering with red light. Narrow conduits would debouch on vast enclosed spaces, on subterranean halls high as cathedrals, [...]

further down, another maze of ducts, pipes, and flues; drains winding among main and lateral sewers; narrow canals edged with black stone parapets; unrailed stairs above precipitous voids; a whole inextricable geography of stalls, backyards, porches, pavements, blind alleys, and arcades, a whole subterranean city organised vertically into neighbourhoods, districts, and zones: [...] its tiled morgues peopled with nostalgic hoods and the open-eyed bodies of the doomed, [...]

and at the very bottom, a world of caverns whose walls are black with soot, a world of cesspools and sloughs, a world of grubs and beasts, of eyeless beings who drag animal carcasses behind them, of demoniacal monsters with bodies of birds, swine and fish, of dried-out corpses and yellow-skinned skeletons arrayed in attitudes of the living, of forges manned by dazed Cyclopes in black leather aprons, their single eyes shielded by metal-rimmed blue glass, hammering their brazen masses into dazzling shields. (Perc 2008: 358-361.)

Allusjonene til døden (*skulls, cathedrals, morgues, the doomed*) når sitt høydepunkt i sitatets siste avsnitt, der den nederste avgrunnen av bygårdens underjordiske verden beskrives som et helvete. Dermed kan hele denne undergrunnen ses som en gigantisk grav kun synlig fordi bygården, som dens øverste ledd, reiser seg opp av jorden som en slags gravstøtte og påviser stedet hvor den virkelige graven ligger. Underverdenen som beskrives, bringer tankene videre til både Dantes inferno¹¹ og gresk mytologi, og dermed også til diktningens historie generelt. Vi kan se en parallell mellom denne romanen og forståelsen av tekst som en framstilling av fortiden; at tekst så å si kan likestilles med gravskrift.

Under skal vi se hvordan disse nær sagt fantastiske allusjonene bringer oss i retning av mitt neste kapittel og dets tema om nettopp fantastisk litteratur.

¹¹ Det finnes en strukturell parallell mellom Percs verk og Dantes *Guddommelige komedie*, nærmere bestemt i kapittelstrukturen. *Komediens* tre deler (Inferno, Purgatorio og Paradiso) utgjør $3 \cdot 33 = 99$ sanger, pluss innledningen som til sammen utgjør 100. *Life...* utgjør 99 kapitler pluss epilogen om Valène som, hvis det ses som avslutningskapitlet, resulterer i en sum på 100 kapitler. I lys av dette kunne det kanskje være på sin plass å lete etter ytterligere paralleller, kanskje med utgangspunkt i allusjonene jeg henviste til ovenfor, i verkenes tematiske vinkling mot liv og død eller muligens i deres skildring av livet som en kamp eller et prosjekt for å oppnå et bestemt mål. (En forestilling som riktignok har blitt behandlet i litteraturen på utallige måter). Jeg vil imidlertid ikke gå nærmere inn på dette her.

Tekstens åpninger mot et annet rom

Både Brontës inndeling i himmel og helvete og Perecs underjordiske allusjoner kan ses i sammenheng med en oppfatning av det hinsidige som en egen verden, som på tross av dens fjernhet likevel berører vår egen. Dødsriker og himler har sin egen geografi og sine egne romlige relasjoner, men det mest framtrædende er deres tilstedeværelse i disse tekstene; hvordan de etablerer en metaforisk og romlig spenning mellom det påstått virkelige rommet og disse andre verdenene som ligger parallelt med det og berører det. Ofte er det nettopp disse spenningene som kommer til uttrykk i spesielt poetiske passasjer i slike tekster, som dermed setter disse i sammenheng med menneskers totale livsløp, en sammenheng hvor livet kan forstås som en egen historie – fra intethet eller ikke-eksistens via livet fram til døden og (trusselen om) en ny intethet. I et slikt lys rommer enhver person en kime til en historie om liv og død, om fødsel og undergang. Allusjoner til døden blir dermed også allusjoner til livet som helhet, sett utenfra som narrativ helhet, en fortelling med et perspektiv som kun litteraturen og ikke et ståsted innenfor livet selv kan gi oss.

Når figurative bilder på dette området danner metaforiske spenninger som påvirker teksten rundt seg, setter de tekstens fiktive verdener opp mot hverandre (her det jordiske versus det hinsidige) på en måte som kommer til uttrykk på ord- eller setningsnivå og i visse tekster også kan påvirke diskursen på et strukturelt nivå. Dette er et nytt eksempel på at metaforer kan spenne direkte fra tekstens fiktive verdener til diskursens form.

Vi ser nå at hva som begynte som en analyse av navigasjonsspørsmålet hos Perec endte opp i den metaforiske strukturen som omspinner teksten. Her har de to analysestrategiene vist seg å spille sammen i den grad at de knapt kan skilles fra hverandre, nettopp på grunn av at den fiktive verden som dannes i og utenfor Perecs bygård har en så sterk metaforisk karakter at den gjenspeiles i diskursens strukturelle organisering. Perecs tekst kan sies å være strukturert som et *dødsøyeblikk* – nettopp det tidspunktet hvor alt som finner sted på et bestemt (romlig) område fryses fast og dermed strekkes ut i evigheten. Døden må sies å ha en todelt karakter; den er både øyeblikkelig og evig. For mennesket gjelder det den paradoksale distinksjonen mellom kropp og sjel – for Perecs historie gjelder det bygården selv, hvor arkitekturen tilsvarer en kropp og historien dens sjelsliv. Således kan bygården sies å eksistere på et nivå som tilsvarer fortellernivået. Ettersom maleren Valène tidvis inntar fortellerrollen, kan hans død tilsvare fortellingens død. Det statiske bildet av bygården er det stivnede liket vi sitter igjen med, foruten minnet om dens forgangne liv.

Det kan knapt diskuteres at overnaturlige verdener som dødsriket har en særskilt fiktiv natur. Tilstedeværelsen av berøringspunkter mot slike univers i såkalt realistiske tekster bidrar ytterligere til å trekke skillelinjene mellom realisme og fantastikk i tvil. Kanskje utgjør dette en naturlig bakgrunn for å fortolke andre og klart fiktive verdener innenfor fantastisk litteratur. Dette er noe vi kan ha i bakhodet i forhold til diskusjonen i neste kapittel.

I forhold til tesen og analysestrategiene jeg formulerte tidligere, har jeg så langt tatt utgangspunkt i nærmest realistiske tekster og sett hvordan deres fiktive verdener har konsekvenser for diskursnivået. Men det er også tydelig at slike tekster ikke nødvendigvis gjenspeiler noen eksisterende virkelighet. De kan definere sine egne virkeligheter samt framvise en forskyvning i disse virkelighetene der hvor teksten i størst grad fylles av metaforiske spenninger. Det kan da være å forvente at denne formen for forskyvning vil være enda tydeligere i tekster innenfor fantastisk litteratur. I tillegg tyder resultatet av analysen så langt på at alle typer fiktive verdener kan benyttes som tolkningsgjenstand, det vil si uavhengig av hvor stor grad av ”realisme” de har. Vi har med andre ord større grunn til å anta en grunnleggende likhet mellom ulike former for fiktive verdener (innenfor disse formene for litteratur) enn noen fundamental ulikhet.

Kapittel 3: Donaldson

Fantastisk litteratur

Litteraturvitenskapelig leksikon definerer "fantastisk litteratur" primært som en samlebetegnelse over ulike sjangere som "bryter med konvensjonelle oppfatninger av hva som er sannsynlig" (Lothe 1999: 72). Sekundært vises det til den strukturalistiske teoretikeren Tzvetan Todorov og hans bok *The Fantastic* (som opprinnelig ble utgitt på fransk i 1970), som definerer det fantastiske som en egen sjanger, eller rettere sagt et grenseområde mellom sjangere. Ifølge Todorov kjennetegnes det fantastiske ved en tvil eller nøling på leserens vegne konfrontert med tilsynelatende overnaturlige hendelser. Får disse en naturlig forklaring, er teksten "uhyggelig" (uncanny, fr. étrange), i motsatt tilfelle er den "vidunderlig" (marvellous, fr. merveilleux)¹² (Lothe 1999: 72). Todorov knytter altså det fantastiske til en mellomtilstand som i mange tilfeller kommer forut for en endelig klassifisering.

The fantastic occupies the duration of this uncertainty. Once we choose one answer or the other, we leave the fantastic for a neighbouring genre, the uncanny or the marvelous. The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event. (Todorov 1975: 25).

Som vi skal se i det følgende, finnes det utfordringer knyttet til begge disse definisjonene. Vi kan først og fremst merke oss at begrepet kan spenne flere sjangere eller undersjangere. Jeg vil ikke gå inn på alle aktuelle undersjangere her, bare notere at to av de mest kjente gjerne benevnes med de engelske begrepene *Fantasy* og *Science fiction*.¹³

Innenfor Fantasy, som kan sies å være preget av en vending mot historiske (for eksempel middelalderske) og overnaturlige motiver, er foruten J. R. R. Tolkiens *The Lord of the Rings* en av de mest leste verkene serien *Thomas Covenant the Unbeliever* av Stephen R. Donaldson¹⁴. Tolv år av forfatterens barndom ble tilbrakt i India hvor hans far arbeidet med

¹² Som substantiv betyr riktignok *le merveilleux* bare "det overnaturlige" eller "det uforklarlige", men jeg følger her leksikonets bruk av benevnelsen "vidunderlig" på denne sjangeren.

¹³ De engelske termene brukes også på norsk, se for eksempel leksikonet ved henholdsvis (Lothe 1999: 72) og (Lothe 1999: 227-8).

¹⁴ Et kort introduksjon til Stephen Donaldson kan finnes på enotes.com (eNotes.com 2006) foruten på wikipedia.org. For en mer utførlig behandling av bokserien og dens kritiske mottakelse, pristildelinger et cetera, se introduksjonen i utdraget fra W. A. Seniors essay

spedalske, hvilket har resultert i at temaet spedalskhet utgjør et sentralt tema i serien, hvilket er uvanlig, om ikke unikt, for sjangeren som sådan.

Romanen *Lord Foul's Bane* (1978) utgjør den første i serien om Thomas Covenant, og er sentrert rundt protagonistens tvil overfor eksistensen av den verden han øyensynlig befinner seg i. Etter å ha blitt påkjørt av en bil, opplever Covenant å bli transportert til et miljø som er ham fullstendig ukjent, hvor han ser og opplever ting som ikke burde være mulige i den virkelige verden. Som en følge av dette tolker han alt han opplever som deler av en komatøs drøm forårsaket av hodeskader fra ulykken. Denne oppfatningen later imidlertid ikke til å besvare alle spørsmål. Blant annet har den såkalte drømmen både sansemessige kvaliteter og en varighet som ingen andre drømmer har. Tvilen settes dermed opp imot en mistanke om at han har fått ting snudd på hodet – at det er minnet av det han før trodde var virkelig som egentlig er en drøm, og at det han trodde var en drøm kanskje er det som er virkelig. Dette kommer sterkest til uttrykk gjennom at han stadig føler seg tvunget til å påminne seg selv om at hva han ser rundt seg er uvirkelig, og at det egentlig er en annen verden som er den virkelige. Tvilen får dermed en dobbel karakter.

Donaldsons tekst beveger seg således i grenselandet mellom det tenkte og det virkelige, og protagonisten står i en mellomposisjon som tvinger ham til å gjøre problemene ved dette forholdet eksplisitte. Gjennom hans tanker blir de en del av teksten, og som vi skal se nedenfor kommer dette til uttrykk både på diskurs- og historienivå.

* * *

Historier av en slik type kan sies å ligne på Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), hvor overgangen mellom virkelighet og uvirkelighet gjerne forbindes med Alices berømte fall "ned i kaninhullet". Men overgangen skjer hos Carroll faktisk *før* dette, gjennom at Alice faller i søvn og trer inn i en drømmetilstand.

So she was considering in her own mind (as well as she could, for the hot day made her feel very sleepy and stupid), whether the pleasure of making a daisy-chain would be worth the trouble of getting up and picking the daisies, when suddenly a White Rabbit with pink eyes ran close by her.

[...] it flashed across her mind that she had never before seen a rabbit with either a waistcoat-pocket, or a watch to take out of it, and burning with curiosity, she ran across the field after it, and fortunately was just in time to see it pop down a large rabbit-hole under the hedge.

(Senior 1995). Se min litteraturliste for dennes webadresse og nedlastingsinformasjon, eller gå inn på Donaldsons hjemmeside, <http://www.stephenrdonaldson.com/> under Commentary > analyses > W.A.Senior.

In another moment down went Alice after it, never once considering how in the world she was to get out again.
(Carroll 2008.)

Mot slutten av teksten våkner Alice opp og utbryter "Oh, I've had such a curious dream!", hvilket kan leses både som en aksept av og en distansering fra den aktuelle opplevelsen. Drømmen representerer allerede fra starten en virkelighetsforskyvning og dermed også en etablering av det drømmeaktige rommet hvor eksepsjonelle ting kan skje. I overgangen til drømmen skjer hva vi kan kalle en transformasjon av tekstens univers – eller erstatningen av det forventede universet med et annet, hvor kaniner med lomueur langt ifra er utenkelige. Så lenge Alice befinner seg i dette rommet, aksepterer hun det også selv – etter å ha bemerket at alle disse opplevelsene er "snodige" – som om en slik merkelapp fritar henne fra å stille nærmere spørsmål. Hun blir så å si en del av drømmeuniverset. Hennes synsvinkel kan sies å splittes mellom barnet hun var før hun falt inn i drømmen, og det barnet som er en del av drømmens gang.

* * *

Donaldsons behandling av dobbeltforholdet mellom virkelighet og uvirkelighet gir derimot hans protagonist Thomas Covenant en langt mer kritisk bevissthet om disse spørsmålene. Tvilen og ustabiliteten som forbindes med et slikt delt ståsted kommer til uttrykk i hans tanker på ulike måter, både eksplisitt og implisitt. Teksten kan sies å utforske nettopp denne sonen mellom drøm og virkelighet, eller fra protagonistens egen synsvinkel kontrasten mellom hva han tror er virkeligheten og hva han tror er fiksjon. Den kombinerte tilstedeværelsen av disse sfærene bringer nødvendigvis usikkerhet innover begge. Samtidig tematiserer den implisitt et spørsmål om hva fiksjon er. Dette gjenspeiles også i tilnavnet "The Unbeliever", som ikke er noe som Covenant blir tildelt, men en tittel han velger selv. Dette gjenspeiler hvordan han tviler på hva han opplever. Men selv tvilen viser seg å være ustabil. Gjennom sine opplevelser synker han dypere og dypere ned i den virkelighet han hevder å betvile. Et gjennomgripende trekk ved teksten er dermed nettopp dette dobbelte forholdet til hva som beskrives.

Hvis vi skulle følge Todorov, burde denne form for tvil overfor en drømmeaktig verden kunne innordnes under den tvilen som kjennetegner det fantastiske, altså en som oppstår når man konfronteres med noe tilsynelatende overnaturlig. Denne typen tvil kan finne sted både hos leser og hos fiktive personer i teksten, og relaterer seg til hvorvidt det aktuelle fenomenet blir forklart eller vil gjenstå som uforklart. Det synes imidlertid ikke som om dette er tilstrekkelig for å beskrive Covenants situasjon. I denne tekstens projisering av

en fiktiv verden som er så radikal forskjellig fra den vi kjenner, er det tvilsomt om selv den "rasjonelle" forklaringen av denne som en drøm kan fullt ut forklare dens detaljnivå og gjennomgående tilstedeværelse i teksten. Dette fenomenet går snarere i retning av å definere en egen virkelighet, som i relasjon til Barthes kan sies å ha med tekstens generelle litterære virkemidler å gjøre, og etableringen av fiksjon som litterært grep, snarere enn noen enkelthendelse som kan klassifiseres som enten forklart eller uforklart.

I lys av vårt fokus på den fiktive verden kan vi hevde at fiksjonen som fenomen sammenfaller med en projisering av en fiktiv verden som nettopp ikke er reell, men tenkt, enten det som beskrives er "mulig" eller ikke. Det finnes derfor grunn til å tro at den type nøling som Todorov henviser til, kan relateres til all fiksjon, ikke bare den fantastiske.

Det kan dermed synes vanskelig å avgrense begrepet om det fantastiske – for eksempel i forhold til det realistiske. Men det bør være klart at *tendensen* ved begrepet fantastikk likevel er klinkende klar, og dette aspektet ved definisjonen er det verdt å beholde. I motsetning til mer virkelighetstro litteratur, fokuserer det åpenbart på historier og verdensbeskrivelser som i større eller mindre grad skiller seg fra det antatt virkelige. Selv om alle typer litteratur etablerer sin egen fiksjon, kan fantastikken sies å være preget av en intensjon om å i stor grad fjerne seg fra våre vante forestillinger, i alle fall på overflaten – på historienivået. Det stiller seg selvfølgelig annerledes på det tematiske område; her kan selv fantastiske tekster berøre tema som i høyeste grad er både konkrete og virkelige. Men for å konkludere, kan vi altså forvente at den type verden som blir etablert i en fantastisk tekst vil være markert som uvirkelig i en eller annen forstand.

I denne sammenheng kan både realismen og fantastikken anses som eksperimenter i fiksjon, men vel og merke med fokus i hver sin retning. Fantastikken gir oss en fiksjon hvis verden eller innholdselementer i utgangspunktet kun eksisterer i teksten.¹⁵ Den gir oss på en måte fiksjonalitetens "ytre" grense, mens realistisk litteratur gir oss dens "nærmeste" grense eller utgangspunkt, hvilket kanskje kan beskrives som den litterære fiksjonens grense mot et

¹⁵ Innenfor undersjangeren *science fiction* finnes historier som kanskje kan synes å *kunne* bli virkelige, forutsatt en bestemt historisk utvikling i framtiden. Men først og fremst må jeg understreke tekstens *uavhengighet* av vår egen virkelighet. Selv Jules Verne, som gjerne regnes som en opphavsmann til sjangeren og gjerne trekkes fram som en profetisk størrelse i forhold til sitt fokus på tekniske oppfinnelser og forutsigelser av månereiser, undervannsbåter og så videre, opererte med en definitiv avstand til virkeligheten:

Jules Verne predicted that men would fly to the moon, blasting off from a location very close to Cape Canaveral in Florida; but he also thought that firing capsules out of cannons would be a good way of propelling people on this space voyage, when in fact

referensielt dagligspråk. Sammen utgjør de rammer vi kan ta utgangspunkt i for å undersøke hva fiksjon kan være.

Forstått på denne måten sier fantastikkens eksplisitte avstandtagen oss dermed ikke noe fundamentalt annet enn hva vi også kan lese ut av realistiske fiksjoner. Innenfor rammen av fiksjon som fenomen er ikke fantastikken realismens motsetning på annen måte enn at den er fiksjonens andre ansikt, som lik Janus, terskelens gud, ser både innover og utover på samme tid. Krysser vi terskelen og går inn i fiksjonen og dens fiktive verden, er denne alltid noe annet enn virkeligheten, uansett hvor mye eller lite den ligner. Her er det "uvirkelige" eller "fantastiske" like sant som det tilsynelatende virkelige. Og så fremt teksten eller verket berører noe i oss, kan vi si at vårt blikk inn i denne fiksjonen, uavhengig av hvor virkelighetsnær den er, viser oss noe ved oss selv.

Lord Foul's Bane

Jeg vil i det følgende gå nærmere inn på *Lord Foul's Bane*, den første romanen i serien om *Thomas Covenant the Unbeliever*, og vil spesielt fokusere på de delene av teksten som angår overgangen til det ukjente eller fantastiske miljøet og hvordan framkomsten av dette konstitueres ved hjelp av markører i de to innledende kapitlene (som på sin side er satt i den "virkelige" verden hvor Covenant hører hjemme). Med basis i denne overgangen vil vi ha et utgangspunkt for å se nærmere på navigasjonen i det fantastiske rommet som dermed etableres, og som danner utgangspunkt for protagonistens muligheter og mulighetsrom i størsteparten av historien.

Det bør bemerkes at selv om synsvinkelen preges av en aural tredjepersonsforteller, er tekstens personfokus så framtrædende at den gir oss aldri noe annet perspektiv på helhetlige størrelser som miljø eller handling enn hovedpersonens egen. Det er hos ham tematikken kommer til uttrykk. Kontrasten mellom drøm og virkelighet framtrer som en konflikt som får ikke bare en tematisk men også en historiemessig side. Via Covenants tanker omgjøres hva som i utgangspunktet kan virke som et filosofisk eller eksistensielt problemområde til en del av motivbakgrunnen bak hans handlinger. Slik får det også en innvirkning på tekstens historienivå.

Bokens to første kapitler presenterer Thomas Covenant som en bitter mann preget av en sjelden sykdom – spedalskhet. Utstøtt av samfunnet, boende alene et stykke utenfor en liten by i 70-tallets USA, kjemper han for å beholde sin forstand. Når han oppdager at noen

the suddenness of the acceleration would squash the astronauts like bugs. (Roberts 2006: 26-7).

har betalt en regning for ham, mistenker han at vedkommende ønsker å gjøre det unødvendig for ham å oppsøke byen, som et ledd i en slags sammensvergelse for å holde ham borte. Når neste regning kommer (en telefonregning), beslutter han å spasere inn til telefonselskapet i sentrum for å gjøre opp med banken selv. Denne reaksjonen framstår som en trassig handling som utfordrer samfunnet og de eksisterende makter. Han ser på seg selv som en som allerede er utstøtt:

Beware! Outcast unclean!

[...] he saw that the people he passed, the people who knew him, whose names and houses and handclasps were known to him – he saw that they stepped aside, gave him plenty of room. Some of them looked as if they were holding their breath. (Donaldson 1978: 9).

Idet han passerer tinghuset, kommer minner om hans skilsmisse til overflaten, da retten lot hans kone skille seg fra ham for å slippe å oppdra et barn i hans nærhet:

[...] the building in which, by proxy, of course, he had been reft of his family. Even its front steps were polished to guard against the stain of human need which prowled up and down them, seeking restitution. [...] The gaping giant heads which topped the courthouse columns looked oddly nauseated, as if they were about to vomit on him. (Donaldson 1978: 10-11).

I byen støter han på en gammel, kanskje blind, profet-aktig tigger som gir ham advarsler om truende farer. Idet han trosser disse og fortsetter, får hans valg preg av hubris; og teksten gir assosiasjoner til tragedien:

Covenant looked, and saw an old man in a dirty ochre robe standing half a block away. [...] His face was lifted to the sky; he seemed to be staring directly at the sun. [...] His right hand clutched a long wooden staff, to the top of which was affixed a sign bearing one word: 'Beware.' (Donaldson 1978: 15).

Covenant reflekterer at han tidligere har reagert med morskap og latter i en overdreven grad – før spedalskheten brøt ut, og han havnet i sitt personlige helvete: "Hellfire. Did I do a whole life's laughing in that little time?" (Donaldson 1978: 17). Det er som om hans tidligere latter markerer en naiv holdning til livets realiteter, mens spedalskheten på en snikende måte er blitt hans nye realitet. Den resulterende bitterheten og fatalismen har festet rot i ham.

Når han ledes fram mot bilulykken som skal sende ham inn i den andre verdenen, er det som om han fullfører et nødvendig løp, og kommer til et sted hvis kontrast til virkeligheten minner om det hinsidige. Hans utgangspunkt i den normale verden får anstrøk av en tragisk skjebnebestemthet i forhold til den skjebne han er i ferd med å bli til del.

Spedalskheden og spissrotgangen fram mot ulykken er to sider av samme sak. Sykdommen får preg av helvete og fordømmelse:

He had heard the warnings, and had ignored them. He had not known what they meant. [...]

And when he found the numb purple spot on his right hand near the base of his little finger, he put it out of his mind. [...] He had no thought to spare for the suppuration of the small wound which grew in the centre of that purple stain. [...]

In the still air of their living-room, she caught the faint, sweet, sick smell of Covenant's infection.

(Donaldson 1978: 17-18).

Da hans doktor tidligere forsøkte å få ham til å innse faren ved sykdommen, bragte han ham inn på et rom som kan sammenlignes med et av sirklene i Dantes inferno:

As he stepped across the threshold, Covenant's nostrils, were assaulted by a pungent reek, a smell like that of rotten flesh lying in a latrine. It defied mere carbolic acid and ointments to mask it. It came from a shrunken figure sitting grotesquely on the white bed. [...]

Slowly, the patient raised his arms as if to embrace Covenant.

His hands were swollen stumps, fingerless lumps of pink, sick meat marked by cracks and ulcerations from which a yellow exudation oozed through the medication. They hung on thin, hooped arms like awkward sticks. And even though his legs were covered by his hospital pyjamas, they looked like gnarled wood. Half of one foot was gone, gnawed away, and in the place of the other was nothing but an unhealable wound.

Then the patient moved his lips to speak, [...]

'Kill yourself,' he rasped terribly. 'Better than this.'

(Donaldson 1978: 21-2).

Gjennom historiens fortsettelse står denne episoden som en fryktelig påminnelse om hva sykdommen kan, eller vil, lede til. Covenant er som en dømt mann som gjør hva han kan for å utsette dommen. Etter å ha besøkt telefonselskapet med uforrettet sak, siden noen hadde betalt også denne regningen for ham på forhånd, kommer Covenant ut i solskinnet igjen og passerer den gamle tiggeren, og får en siste advarsel.

In a few moments the courthouse loomed ahead of him. On the sidewalk before it stood the old beggar. He had not moved. He was still staring at the sun, still muttering meaninglessly. His sign said, Beware, uselessly, like a warning that came too late.

As Covenant approached, he was struck by how dispossessed the old man looked. Beggars and fanatics, holy men, prophets of the apocalypse did not belong on that street in that sunlight; the frowning, belittling eyes of the stone columns held no tolerance for such preterite exaltation. [...]

The beggar made no gesture, did not shift his contemplation of the sun; but his voice altered, and one clear word broke out of the formless hum:

'Give'.

The order seemed to be directed at Covenant personally. [...] But the demand, the effort of coercion, brought back his anger. *I don't owe you anything*, he snapped silently.

Before he could pull away, the old man spoke again.

'I have warned you.'

(Donaldson 1978: 31-2).

Ordren 'Give' synes på overflaten å være en tiggers normale bønn om en almisje. Hvor kommer i så fall advarselen fra? Ved nærmere øyesyn er det mulig at ordren ikke betyr "gi", men "gi etter" eller "gi opp" – som om tiggeren ber Covenant avslutte sin trassige kamp mot verden og forsone seg med den.

På impuls slipper Covenant sin gifting i hvitt gull (som får en sentral rolle i både denne og seriens andre romaner) ned i tiggerskålen, men tiggeren får ham til å ta den tilbake.

'Wait.'

The word carried such authority that Covenant [...] turned and looked into pale blue eyes as blank as if they were still studying the secret fire of the sun. The old man was tall with power. [...]

The vacant stare seemed to miss him completely, as if he did not exist or the eyes were blind; but the old man's voice was clear and sure.

'You are in perdition, my son.'

[...] 'Come on, old man,' he said. 'We didn't make the world. All we have to do is live in it. We're all in the same boat – one way or another.'

'Did we not?' [...]

He extended his bowl toward Covenant.

'Take back the ring. Be true. You need not fail.'

(Donaldson 1978: 32-3).

Referansen til fortapelsen (perdition) følges av tiggerens bemerkelsesverdige svar ('Did we not') på Covenants replikk, som nærmest må tolkes som oppstillingen av muligheten at verden er skapt av en av disse to personene – eller begge. Umiddelbart etter denne kryptiske kommentaren foretar Covenant sitt skjebnesvangre valg om å trosse samfunnet nok en gang, hvilket forårsaker påkjørselen og hans forvisning inn i bevisstløsheten, galskapen eller drømmen, gjennom en overgang som han oppfatter som en slags sort avgrunn; et hull i tilværelsen som han (lik Lewis Carrolls Alice) faller igjennom.

Vi ser av sitatet nedenfor at allusjonene til religiøse og mytiske størrelser markerer muligheten for en virkelighetsforskyvning eller etableringen av en annen type virkelighet. Dette er tilsvarende hva som skjer i mang en tekst ved etableringen av mytiske elementer og den spredning av allusjoner og forskyvninger disse øver over resten av teksten. Ifølge gresk mytologi reiste Orpheus gjennom en hule ned til Tartarus, selve dødsriket, for å prøve å få sin

Eurydice tilbake. Selv om dødsriket har en separat eksistens eller utgjør en egen dimensjon, knyttes det til den fysiske verden gjennom et spesielt eller hellig sted. På en lignende måte blir sentrum av Covenants lille hjemby åsted for etableringen av en dør til en annen verden gjennom hans møte med den profetiske tiggeren under de nesten-levende, ondskapsfulle og groteske ansiktene over tinghusets søyler – som om han uforvarende hadde avlagt et besøk til et tempel for en ond guddom:

Absently, he looked up the courthouse columns to the stone heads. They had careless eyes and on their lips a spasm of disgust carved into perpetual imminence, compelling and forever incomplete. They gave him an idea. Casting a silent curse at them, he started down the walk again. He had decided to see his lawyer, to demand that the woman who handled his contracts and financial business find some legal recourse against the kind of black charity which was cutting him off from the town. Get those payments revoked, he thought. It's not possible that they can pay my debts – without my consent. [...]

He stepped out on to the crosswalk.

Before he had taken three steps, he heard a siren. Red lights flaring, a police car sprang out of an alley into the main street. It skidded and swerved with the speed of its turn, then aimed itself straight at Covenant's heart.

He stopped as if caught in the grip of an unseen fist. He wanted to move, but he could only stand suspended, trapped, looking down the muzzle of the hurtling car. For an instant, he heard the frantic scream of brakes. Then he crumbled.

[...] he became aware of a huge blackness which stood behind the sunlight and the gleaming store windows and the shriek of tyres. The light and the asphalt against his head seemed to be nothing more than paintings on a black background; and now the background asserted itself, reached in and bore him down. Blackness radiated through the sunlight like a cold beam of night.

He thought that he was having a nightmare. Absurdly, he heard the old beggar saying, *Be true. You need not fail.*

(Donaldson 1978: 34-5).

Tiggeren framstilles her som en slags guide eller fødselshjelper som bringer Covenant til den andre verdenen. Skaperspørsmålet som antydes av tiggerens tidligere kommentar betyr imidlertid at hans rolle kanskje er enda større. Er han selve skaperen av den andre verden, det området som Covenant lærer å kjenne som "*The Land*" ¹⁶? Dette er et alternativ til at hele fenomenet bare skulle være en drøm i Covenants eget hode. At en person i den virkelige verden kan skape fiktive miljøer, er selvfølgelig trivielt nok, om man tenker seg en imaginær eller litterær skapelsesprosess. Covenant selv er faktisk forfatter, og ga for få år siden ut en

¹⁶ The Land navngis ikke hos Donaldson med annet enn ordet Land eller "the Land", hvor den bestemte artikkelen skrives med liten forbokstav og følgelig ikke er en del av navnet. Men av lesbarhetsgrunner velger jeg å beholde den engelske formen samtidig som jeg vil bruke "The Land" både med stor T og L for å markere det som navn samt å matche det med sitatene fra teksten, framfor å oversette det til det norske "Landet".

bok som ble en bestseller. Miljøet i boken *Covenant* har skrevet, må nødvendigvis selv ha representert et fiktivt rom hvor en leser kunne forestille seg ulike hendelser og fiktive personer, skjønt Donaldson gir ingen detaljer om denne bokens innhold. (Man kunne tenkt seg at det var i denne boken *Covenant* faktisk oppdiktet *The Land*, men dette virker usannsynlig, all den tid han ikke synes å vite noe om det stedet han kommer til.)

Etter ulykken havner *Covenant* først hos en skikkelse ved navn Drool Rockworm som tilsynelatende bragte ham til seg ved hjelp av en slags magi. Allerede her er denne verdenens annerledeshet tydelig etablert, og med dette sjangeren fantastikk – i alle fall når det gjelder denne indre historien om *The Land*. Som vi kan si med grunnlag i oppgavens to foregående kapitler, er den viktigste konsekvensen av et slikt grep ikke at denne verdenen er "ikke-virkelig" eller fiksjonell, for i litterære termer må også tekstens første verden (*Covenants* "hjemverden") forstås som fiksjonell. På den annen side får vi på (den glidende) skalaen av realisme versus fantastikk markører som klart plasserer denne nye verdenen nærmest den fantastiske enden av skalaen. Og den er også klart definert i teksten som noe helt annet enn *Covenants* hjemverden.

Konklusjonen vi dermed bør trekke handler ikke om denne verdens uvirkelighet, men dens annerledeshet. *Covenant* ankommer på et sted ulikt fra hans utgangspunkt, en annen sone av den totale virkeligheten som teksten som helhet spenner over. Skillet her er meget markant og definerer en fundamental vanskelighet ved å bevege seg fra den ene til den andre. Denne første reisen har *Covenant* absolutt ingen kontroll over; den er noe som skjer med ham, ikke noe han selv har valgt. Vel og merke har vi sett at den representerer et tilsvarende på hans indre utvikling. Om vi oppdeler Donaldsons roman i to deler, er det som om den første historien ender med etableringen av en ny historie. *Covenants* tragiske "slutt" i den første går så å si over til den nærmere utbroderingen av denne undergangen i den andre. I lys av den førstes minimale størrelse i forhold til den andre (tre kapitler mot tjueto) kan den totale teksten ved reisen mellom verdener sies å transformeres fra en historie om *Covenants* tragiske løp mot sin undergang til en nærmere beskrivelse av dennes natur. Men dermed har vi ikke sagt noe om hvordan den ender til slutt. Helt fra det øyeblikk *Covenant* forflyttes til *The Land* er spørsmålet om dette virkelig gjelder en undergang, et fall ned i bevisstløshet, galskap eller død:

The darkness poured through, swamping the day, and the only thing that *Covenant* was sure he could see was a single red gleam from the police car – a red bolt hot and clear and deadly, transfixing his forehead like a spear. [...]

For a time that he could only measure in heartbeats, Covenant hung in the darkness. The red, impaling light was the only fixed point in a universe that seemed to seethe around him. He felt that he might behold a massive moving of heaven and earth, if only he knew where to look; [...]

Abruptly, the bloody spear of light wavered, then split in two. He was moving toward the light – or the light was approaching him. The two flaming spots were eyes.

The next instant, he heard laughter – high, shrill glee full of triumph and old spite. The voice crowed like some malevolent rooster heralding the dawn of hell, and Covenant's pulse trembled at the sound.

'Done it!' the voice cackled. 'I! Mine!' It shrilled away into laughter again.

Covenant was close enough to see the eyes clearly now. They had no whites or pupils; red balls filled the sockets, and light moiled in them like lava. Their heat was so close that Covenant's forehead burned.

Then the eyes flared, seemed to ignite the air around them. Flames spread out, sending a lurid glow around Covenant.

He found himself in a cavern deep in stone. Its walls caught and held the light, so that the cave stayed bright after the single flare of the eyes.

(Donaldson 1978: 35-6).

Først ser vi her transformasjonen som markerer overgangen til en ny verden (både mørket og "a massive moving of heaven and earth"). Skikkelsen bak øynene er Drool Rockworm, som har brukt et redskap med magiske egenskaper som kalles "The Staff of Law" for å bringe Covenant til seg. Det viser seg riktignok at han ikke er den mektigste figuren involvert i Covenants forflytning. En stemme høres i hulen hvor Covenant har havnet – en stemme tilhørende den Lord Foul som har gitt romanen dens navn, og som kan sies å representere den absolutte ondskap; en slags avgrunn inn i intetheten: "Then another voice entered the cavern. It was deep and resonant, powerful enough to fill the air without effort, and somehow deadly, as if an abyss were speaking." (Donaldson 1978: 37).

Lord Foul hevder sin rett til å overta Covenant, og omslutter ham med en tykk tåke. Når den letter, viser det seg at Covenant har blitt transportert et helt annet sted. Lord Foul forteller om sin rolle i The Lands historie og sine planer for å ødelegge det. Samtidig refererer han til sin *fiende*:

That unbodied voice dismayed him. As the fog blew around him his legs shuddered and bent, and he fell to his knees.

'You do well to pray to me,' the voice intoned. Its deadliness shocked Covenant like a confrontation with grisly murder. 'There are no other hopes or helps for a man amid the wrack of your face. My Enemy will not aid you. It was he who chose you for this doom. And when he has chosen, he does not give; he takes.'

(Donaldson 1978: 38).

Denne fienden skal ha utsett Covenant som sin forkjemper, og til The Lands redningsmann. Det er som om Lord Foul og hans "Fiende" representerer Djevelen og Gud i deres strid med

hverandre. Referansen til fienden gir assosiasjoner til den skikkelsen som er sammenkoblet med Covenants forflytning fra sin egen verden og hit – den gamle tiggeren – som om han (muligens landets skaper) er låst i en kataklysmisk kamp med Lord Foul, med The Land som innsats.

Covenant selv forkaster disse tankene. Etter å ha bli kastet ut i The Land av Lord Foul møter han på sin vei mange mennesker som ser på ham med ulike grader av mistenksomhet og håp. Men hovedpersonen i dette dramaet er selv skeptisk til sin tildelte rolle som helt og redningsmann. Trass i de besnærende mulighetene til å finne et sted hvor han kan bli akseptert tross i sin spedalskhets, må han stadig minne seg selv på at alt dette egentlig er en drøm – at han egentlig ligger i koma et sted i den virkelige verden, og må passe seg for å falle for dypt ned i denne søvnen, denne illusjonen. Det faktum at han stadig må stanse opp for å foreta denne påminnelsen, tyder imidlertid på at hva han opplever står i fare for å oppsluke ham og ta over som hans nye virkelighetsoppfatning.

Det *etiske* valg han dermed stilles overfor i sine opplevelser, om hvordan han skal forholde seg til de farer han møter, kompliseres av tvilen om noe av det egentlig er virkelig. Skal han ta hensyn til, og forsøke å beskytte, de mennesker han møter – eller velge å ignorere deres nød? I alle fall forkaster han den komfortable illusjonen om å være en "helt" eller redningsmann. Valget som står foran ham reflekteres også i menneskenes forståelse av ham: Etter å ha truffet Lena, datter av Trell og Atiaran, kommer han til deres hjem i Mithil Stonedown hvor de får øye på hans gifting i hvitt gull. De forteller ham om legenden eller spådommen om bæreren av hvitt gull:

And he who wields white magic gold
is a paradox –
for he is everything and nothing,
hero and fool,
potent, helpless –
and with the one word of truth or treachery,
he will save or damn the Earth
because he is mad and sane,
cold and passionate,
lost and found.
(Donaldson 1978: 71).

Covenant står i sentrum for alle disse kontrastene og personifiserer tekstens sentrale konflikter. Den viten han selv får om dem gjør dem på ingen måte enklere å løse, men bringer dem bare til overflaten – både i historien og på det diskursive nivå. Det åpnes for

diskusjon gjennom at både Covenant selv og mange han møter blir klar over hans kamp mellom tvil og aksept. Hans selvvalgte tittel som Unbeliever gjør dette eksplisitt.

The idea that his wedding band was some kind of talisman nauseated him like the smell of attar¹⁷. He had a savage desire to shout. None of this is happening! But he only knew of one workable response: don't think about it, follow the path, survive. (Donaldson 1978: 71).

Det moralske problem og muligheten for hensynsløs framferd på grensen til ondskap (skjønt ondskap kan man kanskje bare snakke om hvis man først har akseptert innbyggernes realitet som ekte individer) framvises gjennom at Covenant gripes av en slags galskap gjennom The Lands evne til å tilsynelatende lege hans sykdom. En av konsekvensene av hans spedalskheter har vært impotens. Nå forsvinner denne, og landets gjennomtrengende nærvær av helse og vekst – som i utgangspunktet skulle være noe positivt – overvelder ham, og på dette tidspunkt tvinger han seg på Lena og voldtar henne. Ut ifra et kjønnsperspektiv kunne man tolke det dit hen at det er som om landet og Lena representerer det samme; noe han får makt til å undertvinge og utnytte. Dette angår det etiske kjernes spørsmålet. Anerkjenner han The Lands innbyggere som medmennesker, eller ikke? Det kan synes som om de nye mulighetene som åpner seg for ham i denne verdenen bringer fram det verste i ham. Finnes det i ham en vilje til hevn over kvinner og hevn over verden generelt fordi hans kone gikk fra ham grunnet hans sykdom? Det kan knapt sies å være tilfeldig at Covenants gifting i hvitt gull har fått en såpass sentral plass. I et slikt lys kan hele teksten tolkes som en nedsynkning i selvmedlidenhet og hevnlust over en oppfattet mangel på mandighet, av å tilsynelatende ha sviktet som mann, i mangel på helse og virilitet.

Når en av landsbyens krigere senere følger etter ham for å hevne voldtekten, og lykkes i å skade ham i noen fingre, er alt Covenant kan tenke på at han faktisk føler smerte – trass i sin spedalskheter. At nervene hans synes å ha blitt leget, hvilket rent faktisk er medisinsk umulig:

Covenant could not grasp the situation. Pain was a sensation, a splendour, his fingers had forgotten; he had no answer to it except, Impossible. Impossible. Unnoticed, his blood ran red and human down his wrist. [...]

'Nerves don't regenerate.' Covenant's throat clenched as if he were gagging, but he could not scream. 'They don't.'

¹⁷ Attar (eng.) = rosenolje. Dette er en sterkt luktende eterisk olje av kronblad fra roser, og er med andre ord en referanse både til duften av roser og til deres konsentrerte essens som overraskende nok er så sterk at den har en kvalmende effekt. Det dannes en assosiasjon til noe søtladent og tilsynelatende positivt som altså produserer det motsatte når man destillerer det ned til dets essens.

'Does that make you free?' she demanded softly, bitterly. 'Does it justify your crime?'

'Crime?' He heard the word like a knife thrust through the beating wings. 'Crime?' His blood ran from the cuts as if he were a normal man, but the flow was decreasing steadily. With a sudden convulsion, he caught hold of himself, cried miserably, 'I'm in pain!'

The sound of his wail jolted him, knocked the swirling darkness back a step. *Pain!* The impossibility bridged a gap for him. Pain was for healthy people, people whose nerves were alive.

Can't happen. Of course it can't. That proves it – proves this is all a dream. (Donaldson 1978: 107-10).

Med denne kunnskapen og den moralske ambivalensen i bagasjen legger han og Atiaran ut på en reise for å møte "The Council of Lords" (herskerrådet), det nærmeste landet kommer til en gruppe anførere (som på tross av navnet består både av menn og kvinner), slik at Covenant kan fortelle dem om Lord Fouls planer. Han følger henne, men mest av mangel på å selv vite hva han skal gjøre. Selv om han føler smerte og er redd for å skades ytterligere i The Land, tror han fremdeles at han egentlig ligger skadet eller i koma i den virkelige verden.

Spørsmålet er om disse hendelsene og konfliktene har noen viktighet i det hele tatt:

Because Atiaran was his only companion, he growled at her. 'Why should I go? None of this matters – I don't give a damn about your precious Land.'

[...]

Yet he was still afraid. He was dreaming healthy nerves; he had not realized that he was so close to collapse. Helpless, lying unconscious somewhere, he was in the grip of a crisis – a crisis of his ability to survive. To weather it he would need every bit of discipline or intransigence he could find. (Donaldson 1978: 110-1).

Det etiske spørsmålet er implisitt i alle Covenants opplevelser i The Land. Selv om han for det meste velger å mistro det han ser, følger han strømmen av sine opplevelser; han sanser sine omgivelser og beveger seg i denne verdenen. Han reagerer på de personer han møter og hendelsene som finner sted. Men når han mistror helheten av det han ser som en reell verden, tilnærmer han seg et solipsistisk syn hvor han ser seg selv som den eneste virkelige bevissthet. Dermed må personene han møter nødvendigvis være en del av hans egen innbilning. Likevel interagerer han med disse menneskene og kommuniserer med dem. Dette tyder på at han også her står i en mellomposisjon. Han sliter med å anerkjenne dem som reelle, etiske og intellektuelle likeverdige. Dette matcher spådommens ord om at det står i "bæreren av hvitt gull"s makt å redde eller fordømme verden.

Faktisk ble spørsmålet om etikk brakt inn i Donaldsons tekst allerede før ulykken og forflytningen til The Land. Ved Covenants første møte med tiggeren overrekker en gutt ham en lapp fra den gamle med følgende tekst:

A real man – real in all the ways that we recognize as real – finds himself suddenly abstracted from the world and deposited in a physical situation which could not possibly exist: sounds have aroma, smells have colour and depth, sights have texture, touches have pitch and timbre. There he is informed by a disembodied voice that he has been brought to that place as a champion for his world. He must fight to the death in single combat against a champion from another world. If he is defeated, he will die, and his world – the real world – will be destroyed because it lacks the inner strength to survive.

The man refuses to believe that what he is told is true. He asserts that he is either dreaming or hallucinating, and declines to be put in the false position of fighting to the death where no 'real' danger exists. He is implacable in his determination to disbelieve his apparent situation, and does not defend himself when he is attacked by the champion of the other world.

Question: is the man's behaviour courageous or cowardly? This is the fundamental question of ethics.
(Donaldson 1978: 30).

Spørsmålet kan sies å gå ut på om den aktuelle verden skal anerkjennes eller ikke. Samtidig synes lappen å hevde at så fremt verdenen ikke innrømmes en slik realitet, står subjektet heller ikke i noe etisk forhold til det.

Idet Covenant leser lappen, fnyser han og avfeier den. Men senere, gitt tiggerens posisjon i hans forflytning til The Land, ligger dette i bakgrunnen som et mulig overordnet tolkningsgrunnlag – både for Covenants egen tolkning av historiens hendelser fra hans eget perspektiv, og for leserens interpretasjon av diskursen som helhet. Lappens framkomst og dens myteaktige karakter gjør den til en klar kandidat som nøkkeltekt – som lignelsen om Dørvokteren i Kafkas *Prosess*. Men der Kafkas myte har med begrensninger å gjøre – kanskje begrensninger i forhold til å nå en annen tilstand – inneholder Donaldsons myte et klart dobbeltforhold mellom en tilstand eller verden og en annen. Den beskriver forholdet mellom én fiktiv verden og en annen, begge inneholdt i teksten.

Donaldson i forhold til tesen

Teksten sentrerer altså rundt spørsmålet om The Lands separate eksistens. Covenant oppfatter seg å eksistere i to virkeligheter parallelt. Trass i at han øyensynlig har blitt transportert mellom verdener, ser han selve denne transporten som umulig. Forholdet til rommet i The Land preges dermed av en dobbelt eksistens. Dette bestemmer hvordan han ser seg selv, både identitetsmessig, kroppslig og etisk, men også romlig. Den dobbelte romligheten medfører så å si at hans verdensbilde og hans sanser splittes. Betydningen av forholdet til rommet i The Land farges av en oppfatning av en romlig posisjon i hans opprinnelige verden. Det vil si at når han befinner seg på en hvilken som helst geografisk

posisjon i The Land, tror han at hans kropp "egentlig" befinner seg på en annen posisjon i den virkelige verden. Det ligger implisitt at bevegelsene i disse to verdenene ikke nødvendigvis trenger ha noe med hverandre å gjøre. Der hvor han nevner dette eksplisitt, antar han at hans egentlige jeg ligger "Helpless, lying unconscious somewhere" (Donaldson 1978: 111, som sitert ovenfor). Men ettersom det har gått lang tid, er det lite trolig at hans fysiske kropp fremdeles ligger der den ble påkjørt. En viss bevegelse også i "virkeligheten" bør dermed også forutsettes. Men vi får ikke vite mye om denne. På dette tidspunkt i historien kan vi kanskje anta at han kjøres til nærmeste sykehus, og deretter blir liggende i koma. Til sammenligning med den lange reisen han foretar i The Land, har dette preg av stillstand, og kanskje fare for død – i ironisk kontrast til The Lands helsebringende egenskaper.

For å kunne sette dette i forhold til resonnementet fra første kapittel kan vi se på hva slags navigasjonsformer vi har med å gjøre. Den langsomme måten man forflytter seg på i The Land, ved hjelp av apostlenes hester, skulle man tro representerte en klar motsetning til Covenants opprinnelige verden. Men der spaserte han vel og merke også fra sitt hjem og inn til byen. Så vidt vi vet eier han ingen bil. Derimot blir han påkjørt av en. Han kan sies å stå i konflikt med teknologien og kanskje det moderne samfunn som helhet. Som jeg var inne på i kapittel 1 – blant annet i forhold til Casey og mitt eget eksempel med undergrunnen – konstituerer transportmåten man benytter seg av et grunnleggende trekk ved hvordan man opplever og samhandler med verden rundt seg. Med henblikk på dette er det som om en slags forberedelse til reisene til og i The Land allerede begynte i Covenants vanlige verden. Å vandre til fots (hvilket kan kjennetegne både ham og den gamle tiggeren) kan her ses som et profetisk symbol på en avvikende holdning til verden.

Covenants ankomst i The Land vitner imidlertid om at mulighetene for en annen form for forflytning er til stede. Først blir han ufrivillig og passivt transportert direkte til Drool Rockworm, deretter til en høyde ved Kevin's Watch i nærheten av Lenas landsby. Som jeg har vært inne på, eksisterer det i tillegg en mulighet for at han selv er The Lands virkelige skaper. Skulle dette i så fall tilsi at han besitter en form for dypere makt i denne virkeligheten? I så fall kunne man kanskje forvente at han skulle kunne lære seg å beherske andre transportformer, for eksempel mer direkte transport (eller teleportasjon), snarere enn å forbli et uvillig offer for slike fenomener. Slike muligheter virker riktignok fjerne i denne romanen, men ene og alene tilstedeværelsen av hva som bare kan beskrives som magiske krefter tilsier at vi ikke kan la våre tradisjonelle oppfatninger utgjøre noen begrensning i forhold til hvilke muligheter vi her bør ta med i betraktning. Den indre verdenens spesielle

natur samt tilstedeværelsen av magiske elementer åpner på denne måten det aktuelle rommet og bringer andre former for navigasjon på banen.

I henhold til analysestrategien relatert til navigasjon, bringer navigasjonsrommet oss videre til mulighetsrommet, og dette burde videre kunne forbindes med diskursen. Ett aspekt ved denne er dens tilsynelatende rettlinjede kronologi. Men det finnes unntak, spesielt ved referanser tilbake til Covenants fortid. Idet Atiaran og hennes familie oppdager Covenants giftering, inntreffer et kort tilbakeblikk til hans giftermål – i Genettes terminologi en ekstern analepse, da det gjelder en hendelse som finner sted før hovedhistorien begynner.

'What metal is that ring?'

[...] [Atiaran's] reaction startled Covenant, and in his surprise he gaped at a complicated memory of Joan saying, *With this ring I thee wed*, and the old ochre-robed beggar replying, *Be true, be true*. Darkness threatened him. He heard himself answer as if he were someone else, someone who had nothing to do with leprosy and divorce, 'It's white gold.'

(Donaldson 1978: 70).

Covenants "complicated memory" angir en splittelse som jeg vil hevde ikke bare er temporal, men også spatial. Den viser både til en tapt fortid og – gjennom referansen til tiggeren – til selve den romlige transformasjonen som fant sted da Covenant ble sendt til The Land. Som vi så i relasjon til Joseph Frank i forrige kapittel, peker det temporale ved et poetisk bilde også mot dets spatialitet. Dette kan man se en parallell til i diskursens organisering av historienivået. Når den temporale strømmen i teksten brytes opp ved hjelp av ulike virkemidler som tilbakeblikk og frampek betyr dette at tidens forskyves, og man må snakke om to nivåer av tid. Dette er nettopp hva Genettes gjennomgang av ulike aspekter ved tiden (Order, Duration og Frequency) i *Narrative Discourse* åpner for – et poeng som jeg også var inne på i min innledning. Jeg vil hevde at denne forskyvning av tiden og etableringen av "one time scheme in terms of another time scheme" (Genette 1980: 33) forutsetter en spatial dimensjon. To tidslinjer kan ikke sameksistere helt uten videre; i seg selv er de endimensjonale. En forskyvning og distanse forutsetter et rom dem imellom, eller et rom de kan gjennomløpe med hver sin kronologi. Tidsaspektet åpner her for det romlige. For Covenants del betyr dette at tilbakeblikkene i tid også strekker seg ut i rom. Slik danner diskursens temporalitet en parallell mellom The Land og hans hjemverden.

Et annet aspekt ved Donaldsons diskurs er at den (lik *Wuthering Heights*) på overordnet nivå utgjør en rammestruktur – ikke her på det diegetiske nivå, men derimot representert ved protagonistens posisjon i forhold til historiens fiktive verdener. Men dette preger klart både fortellerperspektiv og innhold i sterk grad. Rammestrukturen omslutter den

delen av historien som er satt i *The Land* på den måten at bokens 2 første kapitler er satt i den virkelige verden, deretter følger 28 kapitler i *The Land*, og det avsluttende kapitlet er satt tilbake der hvor historien startet. Dette utgjør den hovedstrukturen både diskurs og innhold er innordnet etter. Kan vi trekke noen slutninger om denne sett i forhold til navigasjon og mulighetsrom?

La oss først se på hvordan selve etableringen av dette nye og indre rommet relaterer seg til denne linjen (en etablering som finner sted via markører i den "virkelige" verden beskrevet i Donaldsons første kapitler som jeg allerede har vært inne på). Som vi også så i sluttanalysen av Perec, utgjør inntredener av overnaturlige elementer (under- eller overjordiske) i en historie mulige dører eller portaler til andre rom. Ikke bare bringer de inn metaforiske spenninger i teksten som helhet, men i romlige termer utgjør de punkter hvor det fiktive rommet kan åpne seg til nye verdener – eller hvorfra en transformasjon av hele det fiktive rommet kan springe ut.

Hos Donaldson er det en tilsvarende tekstlig transformasjon som er utgangspunkt for påkjørselens kataklysmiske, virkelighetssplittende preg etter møtet med tiggeren under åsynet av de gapende steinansiktene på tinghusfasaden. Disse ansiktene kan tolkes som et bilde på byens egentlige makter (eller "guder") som håner Covenant for hans håpløse og latterlige forsøk på trassig motstand, og straffer hans overmot. Sammen utgjør tiggeren og steinansiktene, alle blinde, så å si polene eller ytterpunktene for det rommet som spennes om Covenant, som fører ham inn i ulykken og åpner en rift i hans opprinnelige verden for å bringe ham inn i en annen. Som vi vet, er blindhet gjerne satt i sammenheng med profetiske krefter. Blindheten ser et annet rom. (Eller kanskje ser den tiden selv, i mangel av å se rom.)

Tidligere pekte jeg på hvordan Covenants mellomposisjon mellom det virkelige og antatt uvirkelige, forbundet med de to verdenene, kommer til uttrykk både på historie- og diskursnivå. Innenfor historien vises det først og fremst gjennom at andre personer møter Covenant og reagerer på hans åpenbare framtoning som en fremmed i *The Land*, hvilket han selv setter på spissen gjennom sin selvvalgte tittel *The Unbeliever*. Han er en vantro i ypperste forstand, en som ikke bare mistror de halvreligiøse profetiene han blir tildelt, men ikke en gang tror på hva han selv ser og hører rundt seg. Spådommen om at en person som ligner ham kan redde eller fordømme *The Land*, fører til en utstrakt ambivalens i de innfødtes forhold til ham; de vet ikke om de skal sette sin lit til ham eller oppfatte ham som en fiende. Hvis vi som Covenant kan plassere oss selv i hans opprinnelige verden og bruke denne som tolkningsutgangspunkt, kan vi tolke *The Land* som fiktivt. I så fall har vi å gjøre med fiktive personer som reagerer på en fiktiv representasjon av en virkelig person – noe som bidrar

videre til å utvikle den fiktive historien gjennom de handlinger disse personene foretar seg som respons på Covenants tilstedeværelse. Mulighetsrommene til de ulike figurene i The Land påvirkes radikalt av Covenants inntreden, som umiddelbart knyttes til trusselen fra Lord Foul. Så sentral som Covenant er i denne konflikten, kan den tolkes som hele grunnen til at han blir plassert i The Land i utgangspunktet. Kanskje har han ufrivillig blitt tildelt en rolle i et drama som må utspille seg til sin slutt. Dette er en tolkning Covenant selv beveger seg i retning av, siden han tross alt ser The Land som en drøm og dermed som noe fiktivt. På denne måte kan historien i The Land ses som en indre og fiktiv historie, en slags "historie i historien" som her opptar størsteparten av teksten. Med de behov for narrativ konflikt og utvikling som en historie har, er det klart at handlingen som finner sted i The Land har behov for å gi konkrete uttrykk til de ulike delene eller sidene av en slik konflikt – her representert ved fiender og forsvarere, som henholdsvis kjemper for å ødelegge og bevare denne verdenen.

Personlig føler Covenant seg bare fanget i et spor. Han følger det han tror er en drøm til hvor den enn leder. Etter besøket til Mithil Stonedown følger han Atiaran der hun leder ham fram mot The Council of Lords. Selv er han sterkt preget av mangel på informasjon. Han er en fremmed; han kjenner ikke de ulike navigasjonsmulighetene som finnes i dette rommet. Geografisk gjelder dette både på det globale nivået (for The Land som helhet) og lokalt. Han kjenner til den minste snarvei, han må la seg lede i ethvert skritt. Men også på andre områder innskrenkes hans valgmuligheter; han kjenner ikke den beste måten å handle på, de beste valg å ta. Han må søke råd samtidig som han er dypt skeptisk til alt han hører. Hans interne konflikt gjenspeiles av, og bringer ham inn i sentrum for, den globale konflikten hvor han er ment (det vil si spådd) å gjøre valg som vil redde eller fordømme The Land.

Men på den annen side kan både Covenant og vi som lesere fremdeles se muligheten for at det er han som er landets egentlige skaper. Hvis alt dette er en drøm, er det hans underbevisste tankeprosesser som skaper hva han for hvert steg ser og opplever. Dette står i radikal motsetning til den maktesløsheten han føler. Hans større eller mindre valg står i ekstrem kontrast til muligheten for at han i bunn og grunn innehar en slags allmakt – som kanskje bare ligger latent og lar seg hverken bekrefte eller avkrefte. Hans valg gjøres på bakgrunn av at de kan bety alt eller ingenting. Hvilket av de to alternativene som er det riktige har han liten mulighet til å bedømme.

* * *

Om han virkelig kan sies å være skaperen av The Land, fritar dette ham ikke for spørsmålet om han skal anerkjenne det som virkelig eller ikke. Om det kun finnes inne i hans eget hode,

bringer dette ham over i mer filosofiske problemer, nærmere bestemt problemet ved solipsisme.

I en slik sammenheng kan han sies å representere en mulig forfatter av den historien som finner sted i *The Land*. Resultatet er at Donaldsons roman som helhet problematiserer forholdet mellom tekst og forfatter. Dette speiles både på bokens historienivå og blir en sentral del av tematikken. Jeg sikter da til den forfatterstørrelsen som ligger implisitt i teksten, men selv denne implisitte forfatteren som en tekstintern størrelse baserer seg på en idé om en ekstern tilvirker av teksten gjennom å være "et bilde av forfatteren i teksten" (Lothe 1999: 110).

Men der hvor en person oppfatter seg som skaperen av de omgivelser han eller hun sanser rundt seg, oppstår også spørsmålet om galskap. Men skal dette synet tas seriøst som en mulig filosofisk posisjon (solipsisme), må vi nærmere den og hvordan den hevder at subjektet og dets sanseinntrykk er det eneste som eksisterer. I lys av distinksjonen mellom forfatter og tekst, hva slags problemer reiser dette?

René Descartes gjorde en av filosofihistoriens mest grunnleggende undersøkelser av dette temaet i sine *Meditasjoner*, hvor han tok utgangspunkt i usikkerheten om subjektets sanseinntrykk: Hvordan kan subjektet være sikker på at det oppfatter omverdenen på riktig måte, eller at den i det hele tatt eksisterer? (Vi ser her en tydelig parallell til den tvil Covenant har i forhold til sine opplevelser og sanseinntrykk.)

5. Utmerket – men nu er jo jeg også et menneske som pleier å sove om natten og i drømme utsettes for de samme ting eller undertiden enda mindre rimelige enn de ting de gale omgås i våken tilstand! [...] Og når jeg tenker nærmere efter, ser jeg åpenbart at det slett ikke gis sikre tegn som gjør at man kan skjelne våken tilstand fra søvn. Tanken overrasker meg, og overraskelsen er så stor at den nesten styrker meg i den mening at jeg drømmer.

6. La oss da nu anta at vi sover, og at alle disse enkeltheter: det at vi åpner øynene, at vi ryster på hodet, at vi strekker ut hendene, osv. er usanne. [...]

10. [...] Derfor må jeg for fremtiden avholde meg like omhyggelig fra å feste lit til mine tidligere overbevisninger som til det som er åpenbart falskt, hvis jeg ønsker å frembringe noe sikkert. [...]

12. Jeg vil da gå ut fra, ikke at den allgode Gud, som er all sannhets kilde, men at en eller annen ond ånd som på samme tid er allmektig og svikefull, har anvendt all sin flid på å bedra meg. Jeg vil tenke meg at himmel, luft, jord, farver, former, lyder og alle andre ytre ting ikke er annet enn drømmenes forførende spill, som han har brukt for å legge snarer for min godtroenhet.

(Descartes 1980: 24-7).

Som kjent fant Descartes en endelig sikkerhet i det faktum at han selv tenkte ("Cogito ergo sum"). Men dette impliserer ikke nødvendigvis at det eksisterer noen ytre verden. Descartes'

svar på dette dilemmaet ble å forutsette Guds eller gudsbegrepets fullkommenhet. Han sluttet av denne fullkommenheten til Guds eksistens gjennom å hevde at intet kan være fullkomment uten å eksistere. (Og derfra konkluderte han også med verdens eksistens, da en fullkommen Gud ikke ville ønske å villedde subjektet.) Ikke bare har denne delen av hans argumentasjon blitt mye kritisert, men kan også sies å falle på sin egen urimelighet, da den utelukkende baserer seg på en bestemt definisjon av begrepet om fullkommenhet. Problemet er altså ikke løst.

Jeg nevner gudsbegrepet spesielt fordi behovet for å forutsette en skaper bak den omliggende verden blir desto mer nødvendig så snart man snakker om en fiktiv verden. I det moderne vestlige samfunn kan det sies å ha blitt etablert en konsensus som tilsier at man ikke kan bevise eller simpelthen forutsette Guds eksistens; dette blir isteden et trosspørsmål. Troen dreier seg til en viss grad om man på et eksistensielt nivå ser et menneskelig ansikt i tilværelsen. Dette vil si at Gud tillegges menneskelige egenskaper. Hvis man derimot har å gjøre med en fiktiv verden, går antagelsen fra å være tro til å bli en sterkere forutsetning. Lesernes kulturelle forventning om at et verk forutsetter en skaper eller forfatter er fremdeles sterk, uavhengig av litteraturteoriens og kanskje spesielt dekonstruksjonens kritikk av forfatterbegrepet. Men selv om vi er villige til å destabilisere begrepet, og isteden snakke om tekstens eller verkets produksjonskontekst eller om "flere" kjente eller ukjente (historiske) forfattere eller skapere, finnes det fremdeles en forventning om at den aktuelle fiksjonen må være tilvirket på en eller annen måte. At det finnes en skaper bak den – slik som Donaldson alluderer til når han innfører den gamle tiggeren, og, som vi skal se, refererer til en "Creator" innenfra konteksten av *The Land*, det vil si en skaper som har frambrakt denne verdenen og står utenfor den.

Dette åpner for at *The Land* representerer en virkelighet som på en eller annen måte er delt mellom flere subjekter, og at den dermed må sies å være reell. Her kan den solipsistiske idé sies å bryte sammen og faktisk forutsette en deling av den aktuelle virkeligheten, uansett om vi snakker om en fiksjon eller ikke. (Man kunne også argumentere for at vår reelle virkelighet har aspekter av fiksjon i forstand av å bestå av konvensjonelle kulturelle forventninger om hva som er virkelig.)

Aspektet av en delt virkelighet er noe mange filosofer har tilnærmet seg og behandlet på ulike måter. Jeg vil ta Ludwig Wittgensteins analytiske språkfilosofi som eksempel. Wittgenstein fokuserer på de språklige aktivitetene ("språkspillene") vi deltar i som rammen for hvordan begreper får sin betydning. Gjennom dette vektlegger også han språkets felles aspekt – eller rettere sagt den logiske umuligheten av at språket kan være noe rent privat.

Som jeg skal komme tilbake til, impliserer dette også det umulige ved idéen om en privat verden (den solipsistiske idé).

Generelt kan vi si at det er gjennom språklig samhandling med andre mennesker om våre nære og fjerne omgivelser at vi danner oss et begrep om en verden, selv om ingen enkelt person besitter noe inntrykk av denne helheten på sansenivået. I tillegg er selve dette aspektet av noe felles en indikasjon på verdens realitet. Våre forestillinger bekreftes så å si ikke av oss selv, men gjennom andres aksept. Disse to tingene – delingen av virkeligheten og virkelighetens realitet – er det vanskelig å skille fra hverandre. Dette knytter seg til Donaldsons tekst via dens fokus på Covenants indre konflikt om hvorvidt han skal tolke The Land som virkelig eller uvirkelig. Det sistnevnte synet ville vært en type solipsisme, som er hva Covenant befinner seg farlig nær av. Vi kan imidlertid merke oss at et slikt synspunkt forutsetter eksistensen av en annen, ytre eller virkelig verden som subjektet har sin egentlige basis i. Om The Land hadde utgjort summen av hele Covenants eksistens, og om han hadde oppfattet sine opplevelser der som uvirkelige, hadde han vært en sann solipsist. Wittgenstein på sin side beskriver det solipsistiske dilemma på denne måten:

Now when the solipsist says that only his own experiences are real, it is no use answering him: 'Why do you tell us this if you don't believe that we really hear it?' Or anyhow, if we give him this answer, we mustn't believe that we have answered his difficulty. There is no common sense answer to a philosophical problem. (Wittgenstein 1969: 58).

Med andre ord inneholder solipsismen en selvmotsigelse så snart den blir forsøkt uttrykt. Å gi uttrykk for et synspunkt forutsetter et språklig fellesskap, og både kommunikasjonen til andre mennesker samt språket som medium har et felles aspekt. Dermed må man som Wittgenstein beskrive solipsismen som et slags taust, ukommuniserbart standpunkt. Men da må man i tillegg spørre seg om hvordan et slikt synspunkt i det hele tatt kan dannes. Ligger det ikke en språklig prosess også til grunn for dette?

Sett på denne måten kan Covenant sies å ha et filosofisk problem. Han betviler sine omgivelser, og dermed også sitt utgangspunkt – med andre ord nesten alt. Det solipsistiske synspunkt får nærmest en absurd karakter når vi konstaterer at det utgjør en idé som solipsisten selv må tro ikke kan kommuniseres – fordi det etter dennes oppfatning ikke kan finnes noen andre subjekter å kommunisere det til. Hvordan skal så ordene i det språket som denne tanken er formulert i, ha blitt til? Som Wittgenstein også sier i *Philosophical Investigations* (1953) er et privat språk en meningsløs idé. Innenfor et slikt språk kunne ikke subjektet vite hva ordene skulle bety. Kun innenfor rammen av språkaktiviteter mellom

subjektet og andre språkbrukere kan ordbruken bli tillært og korrigert, og ordene finne sin konvensjonelle mening. Dermed er også forestillingen om en rent privat verden en illusorisk idé. Et objekt som ikke kan avgrenses av subjektet ved hjelp av andre subjekter er et udefinerbart objekt. Subjektet kunne med andre ord ikke vite hvor det starter og slutter. Et slikt objekt kunne ikke skilles fra subjektet selv. Hadde man selv skapt et objekt og hadde en fullstendig makt over det, ville det være å sammenligne med en mental forestilling i ens eget hode. Uten annet enn sin egen feilbarlige hukommelse å stole på, kunne man ikke fastslå at objektet til ethvert tidspunkt var det samme som før. Kanskje forandret det seg ettersom tiden gikk. En privat verden kan altså ikke være stabil eller ha sin egen realitet, men ville være fullstendig priggitt subjektet.

For Covenant virker det derimot som om det er andre krefter i sving når det gjelder The Lands egenskaper og hans egen plassering i det. For leseren skaper dette en mistanke om at denne verdenen må være noe mer enn Covenants private fantasi. Kanskje ved at den har sin egen fysiske realitet, og/eller at det finnes en annen bevissthet i tillegg til hans egen som i utgangspunktet står utenfor The Land og som har en rolle å spille i utviklingen av historien.

Med dette har jeg berørt deler av problemfeltet som åpnes idet Covenant havner i en ny og ukjent verden som han som en reflektert person føler seg tvunget til å betvile. Åpenbart er det umulig for ham å godta den *as-is*; dens uvante og fantastiske karakter gjør at den nødvendigvis må stilles spørsmålstegn ved, hvilket leder i retning av den solipsistiske posisjonen som jeg har vært inne på, med alle de problemer dette medfører. Og tvilen må melde seg fra første stund, ikke bare grunnet miljøets spesielle karakter men også selve den tilsynelatende overnaturlige måten Covenant havner i det på. Grunnet manglende forklaringer på hva som skjer, etableres det umiddelbart radikale forventningsbrudd både hos Covenant og leseren. Og et gjennomgående trekk ved historien som helhet blir et dobbelt forhold til den fiktive verden, et uløselig dilemma som på en måte tilsier at den er både virkelig og uvirkelig på samme tid.

* * *

På diskursnivået kommer denne dobbeltheten også til uttrykk gjennom de ulike beskrivelsene av Covenants opprinnelige verden i kontrast til The Land. Først helt mot slutten leser vi at han kommer hjem igjen etter sine opplevelser. Her er interessant nok følelsen av drøm versus virkelighet snudd på hodet, hvilket viser at han til dels har blitt oppslukt av den verden hvis virkelighet han til å begynne med benektet fullstendig. Tidligere var det en selvfølge at nerver ikke kan reparere seg selv og at han hadde mistet all følelse i fingre og tær. Nå

kommer dette tilbake – nærmest som en overraskelse. Returen til den opprinnelige verden får preg av en ny omstilling, som om The Land var det som var virkelig – eller som om hver av disse to verdenene var virkelige på hver sin måte.

Gradually, he became able to identify where he was. He lay in a bed with tubular protective bars on the sides. White sheets covered him to his chin. Grey curtains shut him off from the other patients in the room. A fluorescent light stared past him emptily from the ceiling. The air was faintly tinged with ether and germicide. A call button hung at the head of the bed.

All his fingers and toes were numb.

Nerves don't regenerate, of course they don't, they don't –

This was important – he knew it was important – but for some reason it did not carry any weight with him. His heart was too hot with other emotions to feel that particular ice.

What mattered to him was that Prothall and Mhoram and the Quest had survived. He clung to that as if it were proof of sanity – a demonstration that what had happened to him, that what he had done, was not the product of madness, self-destruction.

(Donaldson 1978: 436).

De to passasjene fra hans opprinnelige virkelighet plasseres altså på begynnelsen og slutten av diskursen. Dette er å forvente. De opptrer som den rammefortelling som omslutter Covenants opplevelser i The Land. Eller bør alt ses som deler av samme fortelling? Selv om det ikke direkte kan kalles et skifte i diegetisk nivå, skjer det likevel en tydelig forskyvning på den fiksjonsakse jeg tidligere har beskrevet – mellom beskrivende eller ”realistisk” og rent fiktivt og ”fantastisk”. Beretningen om Covenants opprinnelige verden opptrer dermed som et slags vindu som vi ser kjernehistorien gjennom. Både for Covenant og leseren representerer den opprinnelige verden et ståsted i den antatte ”virkeligheten”. For begge utgjør den det ståsted som er utgangspunktet for tolkningen av den indre historien.

Leserne (samt Covenant) står altså utenfor The Land og ser inn, på en måte som krever at historien skal utvikle seg og konflikten løses. Som lesere ønsker vi på en måte å se denne verdenen bringes til avgrunnens rand; vi vil se historien ta for seg selve dilemmaet Covenant befinner seg i, med andre ord spørsmålet om liv eller død, gjenoppvåkning eller undergang. Forutsatt at vi kan kalle denne verdensovergangen en innramming av noe fiktivt, er det leserens (og Covenants) absolutte forventning at en historie finner sin utfoldelse innenfor denne rammen. Når jeg sier at dette kravet er absolutt, mener jeg at det er både ufravikelig og nådeløst, fordi historien må utvikle seg innenfor den fiksjonen vi har etablert, og dette kravet går på tvers av mulige etiske hensyn til de fiktive personene. Den er fullstendig hensynsløs i forhold til hva den utsetter disse personene for, så fremt det fremmer utviklingen. Forfattere og andre skapere er, og må være, nådeløse med sine personer. Det

samme kan sies om alle drømmer eller fantasier, enten de er negative eller positive. Historien må følge sin egen logikk.

Det å stå utenfor historien og se inn finner vi en parallell til i det kanoniske Fantasy-verket *The Lord of the Rings* av J. R. R. Tolkien, som også Donaldson er klart inspirert av. Jeg skal ikke her prøve å beskrive alle berøringspunktene disse verkene imellom, bare kort nevne at navngivingen av steder, raser og skikkelser i *The Land* kan minne om Tolkiens lingvistiske eksperimenter med å utvikle et sett av egne og fiktive språk som hans litterære prosjekt kan sies å utspringe fra. Og når *Covenant* bringes til *The Land*, danner Drool Rockworms flammende øyne som jeg refererte til ovenfor (Donaldson 1978: 35-6) en parallell til den personifiserte ondskap i Tolkiens verk: Sauron, som kalles "The Lidless Eye" (Tolkien 2001: 823) og kun kommer til syne i teksten som et øye "rimmed with fire" som også utgjør en åpning ut mot intetheten.¹⁸ Tolkien beskriver altså Sauron på en måte som kobler ham til den avgrunnsaktige intetheten som ikke finnes noe bestemt sted, men snarere i tomheten mellom verdener. Som tidligere sitert, beskriver Donaldson tomheten som oppstår der han rives ut fra sin opprinnelige verden som "a huge blackness" (Donaldson 1978: 34-5). Hos Tolkien er denne typen stedsløse avgrunn forbundet med ren ondskap og mangelen på alt som er godt og menneskelig. Sauron er på en måte ett med denne intetheten, på den måte at hans øye representerer avgrunnen som stirrer inn i verden.

Som lesere har vi også vårt ståsted utenfor, og ser inn i fiksjonen. Utenfor denne er det bare tomhet; et behov for konflikt, narrativitet og meningsdannelse. Dette behovet må fylles, og mening dannes, innenfor fiksjonen. En slik mening kan kun dannes for oss som observerer den fra et eksternt perspektiv, siden den må inkludere både en konkret historie og denne historiens avslutning.

På denne måten kan *Thomas Covenant* tolkes som leseren av sin egen historie. Han står utenfor, og representerer samtidig det narrative behovet for historiens utvikling. I fortsettelsen av dette kan vi også tolke Lord Foul som et annet aspekt av *Covenant* selv, den mulige skaperen av denne fiktive verden, nemlig som den nødvendige "ondskap" eller

¹⁸ But suddenly the Mirror went altogether dark, as dark as if a hole had opened in the world of sight, and Frodo looked into emptiness. In the black abyss there appeared a single Eye that slowly grew, until it filled nearly all the Mirror. So terrible was it that Frodo stood rooted, unable to cry out or to withdraw his gaze. The Eye was rimmed with fire, but was itself glazed, yellow as a cat's, watchful and intent, and the black slit of its pupil opened on a pit, a window into nothing. (Tolkien 2001: 355).

motstander som behøves for å etablere en handlingsdrivende konflikt på det narrative nivået.¹⁹

I en slik type tekst ser vi også at diskursen må formes strengt etter et krav om å innramme den indre fiksjonen og dennes verden slik at den etableres som et ekstra lag av fiksjon i teksten, uten at dette nødvendigvis kan likestilles med ulike diegetiske nivå. Uansett har det med tekstens struktur å gjøre, og vi ser hvordan leserperspektivet kan bringes inn for å forståeliggjøre den fiktive verdens rolle i denne. Det som er spesielt hos Donaldson er at denne verdenen er så eksplisitt tematisert at protagonisten forholder seg til den som en gjenstand det er mulig å tilnærme seg, reflektere over eller så å si å "lese".

Med dette har vi etablert et *resonnement* som går fra verden til diskurs også hos Donaldson. Delingen mellom to fiktive verdener, en ytre og en indre, danner her romlige spenninger som gir klare føringer for hvordan historien ordnes og fortelles. I lys av de to tolkningsstrategiene kan vi for det første si at disse spenningene har en metaforisk karakter, og for det andre at navigasjon og mulighetsrom også preges av disse spatiale forholdene totalt sett. Jeg har til en viss grad gått inn på begge disse aspektene i analysen, men først og fremst må det understrekes at det synes å være selve etableringen av denne indre verdenen i kontrast til den ytre som her legger forutsetningene for diskursens struktur.

¹⁹ Donaldson trekker selv paralleller til Tolkien og hevder at "Frodo spends the novel in the process of *becoming* Sauron – and that is only possible because part of him was Sauron to begin with" (Donaldson 1986: 10). Tilsvarende kan Lord Foul sies å representere et aspekt ved Covenant selv: "The villain of the piece, Lord Foul, is a personified evil whose importance hinges explicitly on the fact that he is a part of Thomas Covenant. " (Donaldson 1986: 8).

Kapittel 4: Konklusjoner og linjer videre

Leserperspektivets rolle

I denne oppgaven har jeg undersøkt den fiktive verden og betydningen denne har for teksten som helhet, det vil si både for historie- og diskursnivå. Til sist vil jeg forsøke å heve blikket i forhold til temaet gjennom å se nærmere på leserperspektivet.

Dette perspektivet har vist seg å være sentralt for den innfallsvinkelen (eller lesemåten) jeg definerte på bakgrunn av begrepet om den fiktive verden. Selv om jeg begynte med en intensjon om å balansere størrelsene tekst og leser, og til en viss grad fant støtte for dette hos Iser, kan det sies at leserperspektivet er essensielt for å etablere den fiktive verden. Den blir først virkelig når leseren deltar i dens projisering. Vi kan kanskje spekulere i om rom og tid opptrer mer direkte i teksten, mens projiseringen av den fiktive verden skjer mer gradvis i løpet av lesningen i form av leserens kombinasjon av disse to til en generell ramme rundt historien – i spatial og temporal forstand – uten at jeg skal forsøke å besvare dette her.

Leserperspektivet satte også fokus på *forventningshorisontene* som vi i et hermeneutisk lys lokaliserte, vel og merke ikke bare på historienivået men også på diskursnivået. At vi har å gjøre med to separate forventningshorisonter er et poeng som understreker at leseren danner seg forventninger om hvordan diskursen vil skride fram. På vårt spesifikke område må vi kunne forvente at diskursens ordning framstiller den fiktive verden på en eller annen måte (uten at vi har grunn til å tro at det finnes noe avgrenset antall måter den kan gjøre dette på).

Et tredje poeng relaterer seg til den kausalitet som har vært fokus for oppgaven, hvor vi har kun sett på effekten av den fiktive verden på diskursen – og ikke omvendt. Et leserperspektiv synes å åpne for at diskursen og kronologien denne etablerer også kan forme hvordan den fiktive verden blir dannet hos leseren. Vi kan dermed snakke om en avhengighet også den andre veien, det vil si fra diskurs til verden.

Dette bringer meg over på det fjerde og siste jeg vil nevne her, nemlig hvordan diskursens ordning av det temporale også har betydning for ordningen av det spatiale på et mer detaljert nivå. Diskursen definerer så å si en sti gjennom det landskap som den fiktive verden utgjør. Når vi gjennom lesningen havner tilbake på et sted vi allerede har vært, synes det som om dette punktet fikseres på en spesiell måte; vi får så å si bekreftet dets eksistens og relasjon til andre punkter i den fiktive verden. Dette påvirker den foregripelse vi har av det

romlige området i historien, hvilket kan sammenlignes med den foregripelse av tekstlige elementer generelt som Iser er inne på. Når han blant annet snakker om å lese en tekst for andre gang og hvordan dette utgjør en annen type lesning, vil jeg her trekke en parallell til en reise – samt til gjentagelsen av en reise.

[...] det faktum att en andra läsning av ett litterärt stycke ofta ger ett annat intryck än den första. [...] Den tidsföljd [läsaren] realiserade i sin första läsning kan inte upprepas i en andra läsning, och denna omöjlighet till upprepning måste leda till en modifiering av hans läsupplevelse. Det betyder inte att den andra läsningen är "sannare" än den första – de är helt enkelt olika (Iser 1992: 326).

Tilsvarende kan den samme reise ikke gjøres to ganger. Har man kommet tilbake til et sted så å si fra et annet utgangspunkt (for eksempel med andre erfaringer), er dette stedet fiksert i relasjon til sitt omliggende landskap på en ny måte. Dette utgjør en unik opplevelse. Vi kunne her kanskje trekke en parallell til Proust og hans beskrivelse av hvordan den unge Marcel oppdager den virkelige beliggenheten til Vivonnes utspring i forhold til veien til Guermantes.²⁰ Her er det som om opplevelsen av å se nye romlige relasjoner faktisk transformerer rommet og resulterer i at både minnet og den fiktive verden rundt de aktuelle stedene må ses på en annen måte etter denne oppdagelsen. Barndommens syn på den omliggende verden transformeres på en fundamental måte når man får overblikk over geografis "virkelige" relasjoner.

Vel og merke er Donaldsons *The Land* også gjenstand for gjensyn som redefinerer det på en ny måte. Som nevnt er den ramme for en hel bokserie, hvor *Covenant* vender tilbake til *The Land* i hver roman og ser det fra nye vinkler og på nye måter. Derigjennom etableres også den fiktive verdens egen realitet på en ny måte for hver gang.

Videre linjer

Innfallsvinkelen jeg har benyttet i denne oppgaven og mitt metodologiske ståsted burde også kunne benyttes som utgangspunkt for videre arbeid. Muligheten for å kombinere metoder

²⁰

Vi kunne på veien til Guermantes aldri komme så langt som til Vivonnes utspring, som jeg ofte hadde tenkt på og som i min bevissthet hadde antatt en så abstrakt og ideal eksistens at jeg var blitt like overrasket over å høre at det befant seg innenfor samme departement, så og så mange kilometer fra Combray, som jeg var blitt den dagen jeg fikk vite at det fantes et bestemt sted på jorden hvor helvetes porter ifølge antikke kilder åpnet seg. (Proust 1999: 221-2).

som ligger i mitt moderat-pragmatiske ståsted burde kunne resultere i et rikt utvalg av mulige studieobjekter og veier å følge.

Som teoretisk vinkling kan innfallsvinkelen benyttes både i forhold til annen teori og i litterær analyse generelt – som en lese måte fundert på konseptet om den fiktive verden som kombinasjon av rom og tid. For eksempel er det slik at første bind av Prousts *På sporet av den tapte tid* beskriver kirken i Combray som et fire-dimensjonalt rom som strekker seg tilbake i fortiden (Proust 1999: 80), hvilket kan ses som et sentralt bilde i forfatterens prosjekt om å gjenskape fortiden. I hans siste bind beskrives "begrepet om den inkorporerte tid" som tilsier at mennesket "rommer fortidens timer" og at gamle mennesker samler opp år og minner og vakler omkring på "levende stylder som stadig vokste og noen ganger ble høyere enn kirketårn" (Proust 2000: 409-10). Via referansene til tiden og til kirkebygget ser vi en allusjon fra siste bind tilbake til første som nettopp angår det fire-dimensjonale rommet og Prousts prosjekt som helhet. Det burde være grunn til å tro at denne lese måten burde kunne undersøke dette aspektet videre og komme nærmere inn på denne forbindelsen i dette verket – og kanskje gjøre seg lignende betraktninger også over andre verker.

Med henblikk på sjangerbegrepet burde min innfallsvinkel kunne benyttes innen sjangerkritikk, det vil si for eksempel til å foreta en kritisk undersøkelse av ulike sjangere som gjør antagelser om tilstedeværelsen av bestemte innholdsmessige elementer. Da tenker jeg ikke bare på Todorovs definisjon av det fantastiske overfor tilstedeværelsen av noe overnaturlig, men også på andre typer sjangere som western, spionroman, detektivhistorie et cetera, hvis tradisjonelle definisjoner kanskje sammenblander spørsmålet om det innholdsmessige med bestemte diskursive mønstre. (Som om, for eksempel, historien om en detektiv alltid måtte finne sin løsning på en bestemt måte.) Min innfallsvinkel består riktignok i å se innhold og diskurs i sammenheng, men vil forhåpentligvis kunne bidra til å ikke sammenblande dem.

Det burde også være mulig å undersøke i hvilken grad begrepene om fiktivt rom og om fiktive verdener kan benyttes overfor andre media enn tekst. Jeg ville tro at innfallsvinkelen også åpner for utvidelser til intermediale eller tverrestetiske undersøkelser. Én mulighet er en grenseoppgang eller bevegelse mot medievitenskapen, det vil si en kobling mellom en litteraturteoretisk tilnærming og medievitenskaplige metoder. En relatert mulighet kunne bestå i å se nærmere på "virtuelle verdener" innen informasjonsteknologien og undersøke i hvilken grad et litterært eller for den saks skyld et medievitenskapelig begrep om fiktive verdener lar seg anvende opp imot disse.

Litteratur

- Bakhtin, M. M. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays* [Originally 1938, with "Concluding Remarks" from 1973]. Edited by Michael Holquist, translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin
- Barthes, Roland. 1980. "Virkelighetseffekten" [fr. orig. 1968] i *Basar*. Norsk litterært tidsskrift (4), ss. 28-33. Oslo
- Bjerck Hagen, Erik. 2003. *Hva er litteraturvitenskap*. Oslo
- Brontë, Charlotte. 1999. *Jane Eyre* [1847]. Introduction and Notes by Sally Minogue. London
- Brontë, Emily. 2000. *Wuthering Heights* [1847]. Introduction and Notes by John S. Whitley. London
- Carroll, Lewis. 2008. *Alice's Adventures in Wonderland* [1865]. Project Gutenberg, the first producer of free electronic books (ebooks). <<http://www.gutenberg.org/files/11/11-h/11-h.htm>>. Nedlastet 26.4.2009
- Casey, Edward S. 1993. *Getting Back into Place; Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. Indianapolis
- Descartes, René. 1980. *Meditasjoner over filosofiens grunnlag og andre tekster*, [1641 etc.] oversatt og med en studie av Asbjørn Aarnes. Oslo
- Donaldson, Stephen. 1978. *Lord Foul's Bane*. Glasgow
- Donaldson, Stephen. 1986. "Epic Fantasy in the Modern World: A Few Observations". [Opprinnelig utgitt av: Kent State University Libraries]. Stephen R. Donaldson - Official Website. <<http://www.stephenrdonaldson.com/EpicFantasy.pdf>> Nedlastet 28.2.2009
- Ekbom, Torsten. 2004. *Den osynlige domstolen*. Stockholm
- eNotes.com. 2006. "Donaldson, Stephen R. - Introduction." [Opprinnelig utgitt i: Cengage, Gale. 2001. *Contemporary Literary Criticism*. Ed. Jeffrey W. Hunter. Vol. 144]. <<http://www.enotes.com/contemporary-literary-criticism/donaldson-stephen-r>>. Nedlastet 25.4.2009
- (Merk at websiden har funksjonalitet for å formulere referanseinformasjon ved hjelp av linken "Cite this Page".)
- Foucault, Michel. 2001. *Madness and civilization: a history of insanity in the age of reason*

- [fr. orig. 1961]. Translated by Richard Howard, introduction by David Cooper.
London
- Frank, Joseph. 1991. *The Idea of Spatial Form* [1945]. London
- Genette, Gérard. 1980. *Narrative discourse: an essay in method* [fr. orig. 1972].
Overs. Jane E. Lewin, forord av Jonathan Culler. Ithaca
- Gilbert, Sandra M. & Susan Gubar. 1984. *The madwoman in the attic. The woman writer and the nineteenth-century literary imagination* [1979]. New Haven
- Iser, Wolfgang. 1992. "Läsprocessen. En Fenomenologisk Betraktelse", i (Red.)
Entzenberg, Claes og Cecilia Hansson. *Modern Litteraturteori. Från Rysk Formalism till Dekonstruktion 1*. ss. 319-341. Stockholm
- Kafka, Franz. 1992. *Prosessen* [ty. orig. 1925]. Oslo
- Kafka, Franz. 2005. *Kafkas beste*. Oslo
- Lakoff, George & Mark Johnson. 2003. *Metaphors we live by* [1980]. Chicago
- Lothe, Jakob, Christian Refsum & Unni Solberg. 1999. *Litteraturvitenskapelig leksikon*,
1. utgave, 2. opplag. Oslo
- Meyer, Ole. 2004. *Dantes guddommelige komedie*, dansk oversettelse,
3dje utgave 2004. Viborg
- Nabokov, Vladimir. 2000. *Proust. Kafka. Joyce*. Overs. Agnete Øye. Oslo
- Perec, Georges. 2008. *Life: A User's Manual* [fr. orig. 1978: *La vie mode d'emploi*].
Revised edition. London
- Proust, Marcel. 1999. *Veien til Swann* [fr. orig. 1913], 2. utgave. Oslo
- Proust, Marcel. 2000. *Den gjenfundne tid* [fr. orig. 1927], 2. utgave. Oslo
- Roberts, Adam. 2006. *Science Fiction*. New York
- Senior, W. A. 1995. "(Excerpts from) Variations on The Fantasy Tradition".
[Opprinnelig utgitt av: Kent State University Press].
Stephen R. Donaldson - Official Website.
<<http://www.stephenrdonaldson.com/commentary/senior01.pdf>>.
Nedlastet 25.4.2009
- Todorov, Tzvetan. 1975. *The Fantastic - A Structural Approach to a Literary Genre*.
Cornell University
- Tolkien, J. R. R. 2001. *The Lord of the Rings* [orig. 1954-55]. HarperCollinsPublishers,
London. (Jeg angir her forlaget siden dette er en av verdens mest solgte bøker.)
- Wittgenstein, Ludwig. 1967. *Philosophical Investigations* [orig. 1953]. 3rd edition. Oxford
- Wittgenstein, Ludwig. 1969. *The Blue and Brown Books*. 2nd edition. Oxford